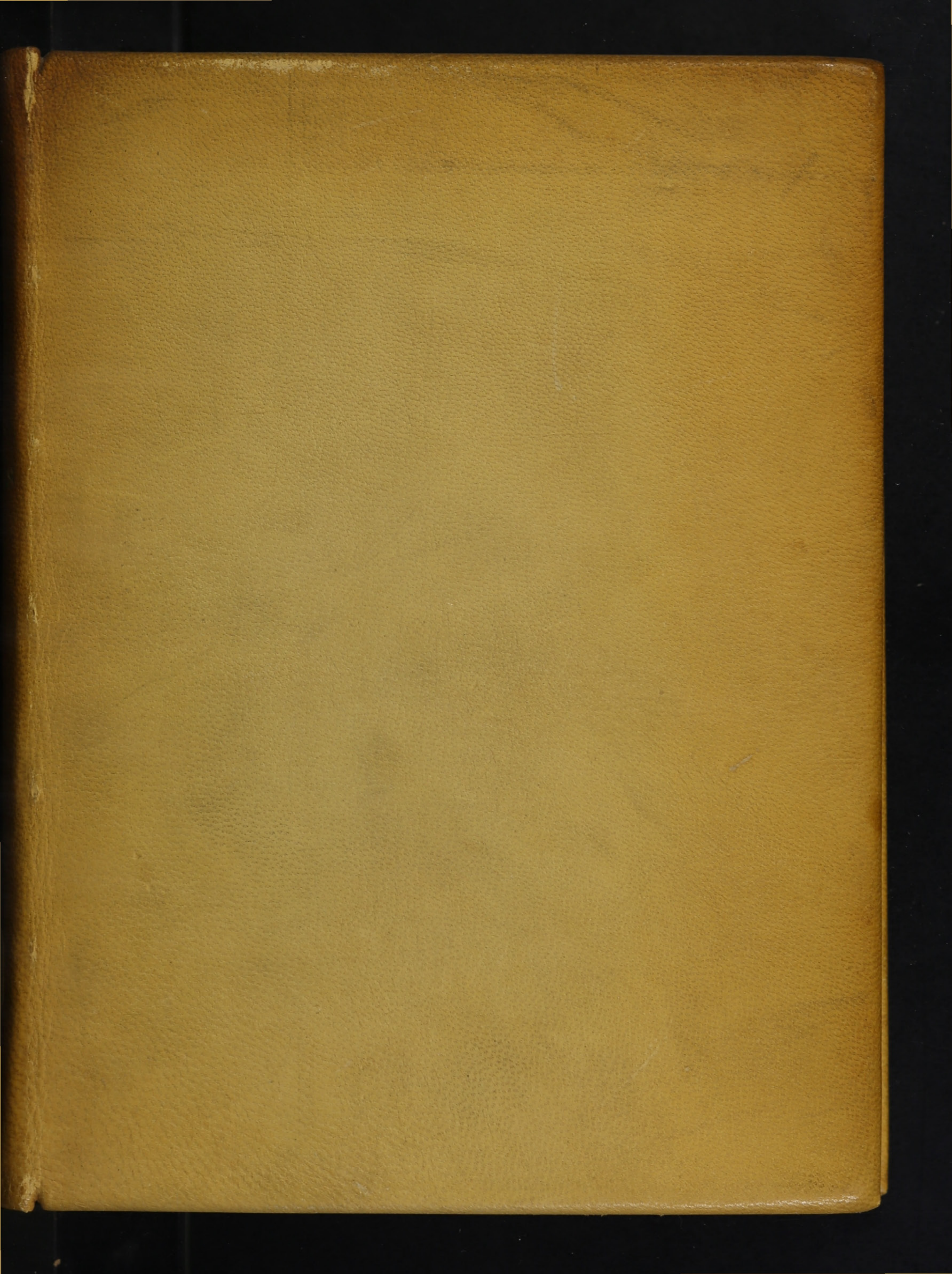
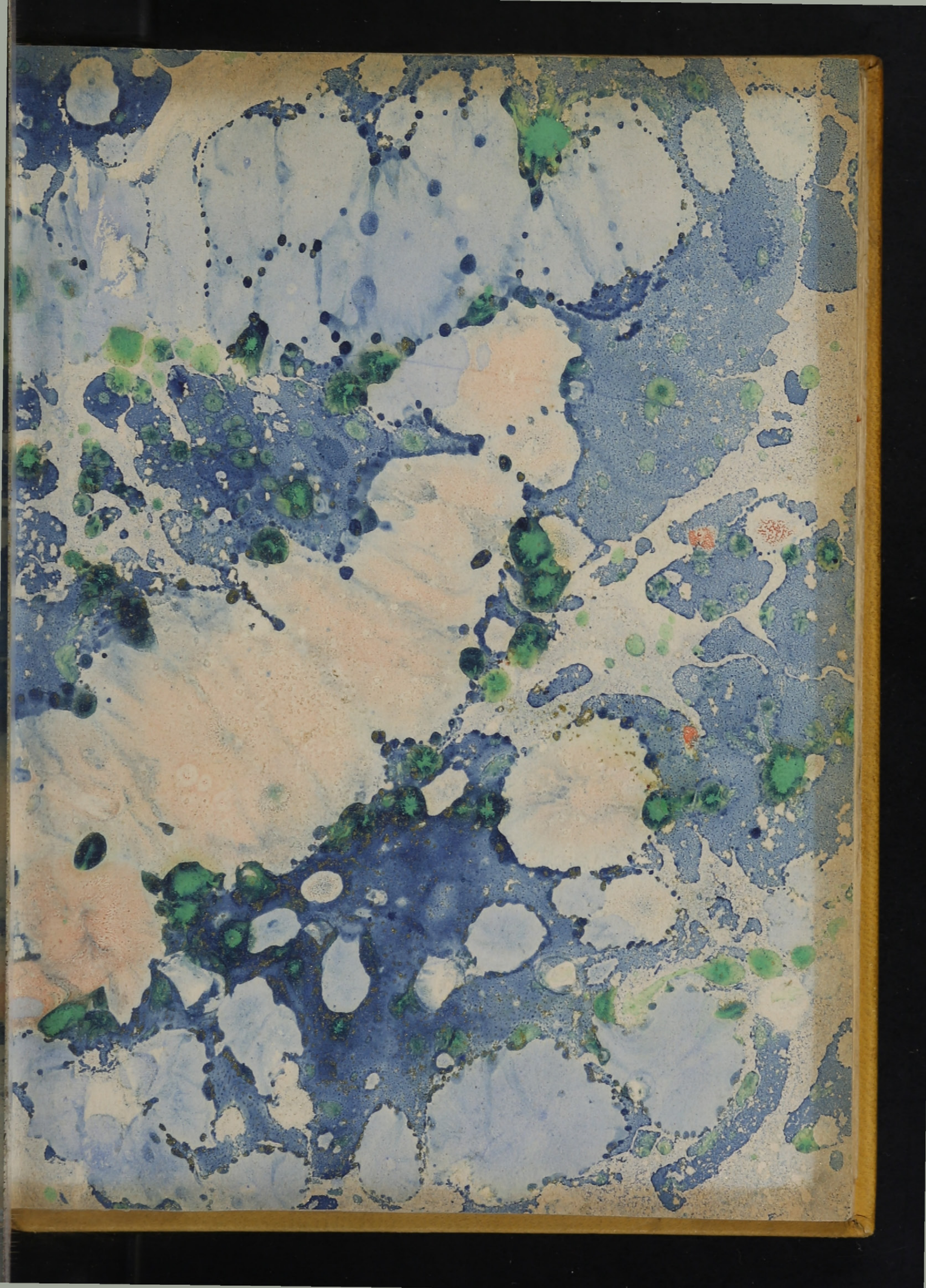




OPINIONS MUSICALES

DE

GABRIEL FAURÉ

PRÉSENTÉES PAR P.-B. GHEUSI

ET PUBLIÉES PAR

LES ÉDITIONS RIEDER

offert à Pauline Donalda

très affectueusement

et admirativement

M. Fauré-Fremiet

1932

OPINIONS MUSICALES



GABRIEL FAURÉ
buste par Emmanuel Fauré-Fremiet

GABRIEL FAURÉ

OPINIONS MUSICALES

AVEC UNE REPRODUCTION DU BUSTE
DE GABRIEL FAURÉ PAR SON FILS
EMMANUEL FAURÉ-FREMIET

PRÉFACE DE P.-B. GHEUSI



LES ÉDITIONS RIEDER
7, PLACE SAINT-SULPICE, 7
PARIS
MCMXXX

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CE VOLUME UNE ÉDITION STRICTEMENT LIMITÉE A :

DIX-SEPT EXEMPLAIRES SUR PAPIER JAPON DES MANUFACTURES IMPÉRIALES, DONT DEUX NON MIS DANS LE COMMERCE, NUMÉROTÉS A ET B ET QUINZE NUMÉROTÉS JAPON I A 15 ;

CINQUANTE EXEMPLAIRES SUR MADAGASCAR DES PAPETERIES LAFUMA, DONT DIX NON MIS DANS LE COMMERCE, NUMÉROTÉS DE C A L ET QUARANTE NUMÉROTÉS DE I A 40 ;

CENT DIX EXEMPLAIRES SUR VÉLIN PUR FIL BLANC DES PAPETERIES LAFUMA, DE VOIRON, DONT DIX, NON MIS DANS LE COMMERCE, NUMÉROTÉS DE M A V ET CENT NUMÉROTÉS DE 41 A 140 ;

SIX CENTS EXEMPLAIRES SUR PAPIER ALFA DES PAPETERIES LAFUMA, DONT CENT NON MIS DANS LE COMMERCE, NUMÉROTÉS DE H.C. I A H.C. 100 ET CINQ CENTS NUMÉROTÉS DE 141 A 640.

Exemplaire J

PRÉFACE

GABRIEL FAURÉ

CRITIQUE MUSICAL

La *plume du critique musical de* Figaro *tremble dans ma main : elle a appartenu à Gabriel Fauré. Pendant quelques années, il la mit au service de toute la musique, avec la simplicité, la probité, le goût suprême qui font le charme et la grandeur de son œuvre lyrique.*

Il n'avait pas assumé sans hésitation cette tâche délicate, toujours redoutable. Un musicien, soutenait-il, ne doit écrire que de la musique. Berlioz, critique acerbe ou enthousiaste, le décevait ; il le trouvait diminué par ses violences verbales et regrettait le temps qu'il avait « perdu » dans le journalisme militant.

On eût du mal à démontrer au musicien de Pénélope *qu'il s'agissait pour lui d'expliquer son art, d'analyser ses secrets en scrutant ceux des compositeurs de son temps, d'être enfin l'arbitre suprême, élu à la fois par le public ct par les auteurs, dans la recherche quotidienne du beau.*

*

La critique musicale groupe deux séries de journalistes. La première, celle des compositeurs professionnels, est généralement passionnée, exclusive en tout, intéressée, souvent sans s'en douter,

à combattre les œuvres étrangères à son école. Elle est sans influence directe sur le public et rallie surtout des disciples musiciens.

La seconde, plus nombreuse, s'adresse à la foule et lui raconte ce qu'elle veut savoir : l'action, la trame, les intentions et l'exécution lyrique de l'ouvrage créé pour elle. C'est la critique courante, celle que préfèrent les directeurs de journaux et l'énorme majorité de leurs lecteurs. Quand elle est exercée par de vrais journalistes, ils évitent l'écueil du pédantisme ou le ridicule pontifiant d'être infaillibles, renoncent à la terminologie facile et primaire du solfège, bâtissent, autour des œuvres à situer simplement dans le temps qui passe, une chronique musicale colorée d'anecdotes et de digressions, avec juste assez de documents actuels pour se faire lire sans ennui.

Gabriel Fauré n'appartint à aucune des deux routines. Ce musicien singulier fut un singulier critique. Doucement, sans grandiloquences et sans anathèmes, il était le commentateur, plutôt bienveillant, des partitions à lui soumises. Il les jugeait sans paraître souffrir de leurs tendances, même opposées à la sienne, et s'efforçait de dégager ce qu'elles pouvaient avoir de lumineux ou de personnel.

Ses colères contre le battage, la médiocrité ou la vaine audace ne s'exprimaient pas en duretés : un sourire, un geste railleur, un mot dédaigneux suffisaient à son blâme. Mais il se dégageait de ses lignes sans emphase de précieuses leçons, des avis discrets, un enseignement supérieur aux rivalités habituelles ou aux partis-pris des intransigeants. L'indulgence et la bonté tempéraient jusqu'à ses aversions.

La discussion de ses improvisations critiques ramenait toujours ses lecteurs à sa musique. C'était elle qui sortait victorieuse de ses commentaires ; ils en étaient enluminés. Ses idées écrites rappelaient son ascension progressive vers la notoriété, puis vers la gloire. Il ne se citait jamais en exemple ; et pourtant, quel merveilleux idéal sa vie créatrice n'offrait-elle pas à tous les compositeurs !

*

Gabriel Fauré, disions-nous six mois avant sa mort, était, dès sa maturité, parvenu aux confins de son art : en avant et au-dessus de lui, aucun autre sommet ne pouvait se proposer à son ascension. Dans ses mélodies mêmes — chacune s'animant d'une vie complète et formant un tout — on pressentait avec quelle aisance, le jour où il lui plairait d'écrire pour le théâtre, il donnerait un Prométhée *ou une* Pénélope. *Son inspiration sur des poèmes de Verlaine réalisait déjà leur épanouissement en drames humains et, dans leur expression douloureuse ou tendre, dominait de haut l'essor du poète qu'il avait élu.*

A l'admiration des âmes d'élite se mesure la valeur des créateurs prédestinés. La qualité de leurs dilections environne l'artiste qui les a conquises d'un murmure d'éloges sans prix. Dès que surgit une œuvre d'enchanteur aux bons disciples, cette rumeur discrète filtre hors du cénacle des initiés, groupe peu à peu des admirateurs, s'accroît chaque jour d'un chœur d'adeptes inconnus ou de passants émerveillés.

Et soudain, un beau jour, l'élite est devenue la foule, le Maître, isolé en son rêve et son labeur, est entré dans la renommée sans s'en apercevoir et son nom s'est gravé, à l'insu de tous, parmi les plus grands.

C'est, en raccourci, toute l'histoire de Gabriel Fauré. Le maître de chapelle, l'organiste pensif, dont le talent a mûri dans le recueillement où flotte l'encens du songe et de la prière, s'est aperçu, le dernier, qu'il était célèbre avant d'avoir imaginé qu'il pourrait le devenir.

Il avait fallu, ensuite, lui faire un peu violence pour le décider à aborder le théâtre ; il redoutait d'y arriver en débutant. Mais il avait compté sans son public : il lui était acquis avant le rideau levé et, sur les faces attentives de ses premiers spectateurs, passait, dès le prélude, le frisson personnel de ses auditoires. Ils savaient

par cœur son œuvre de la veille et l'ouvrage nouveau leur donnait aussitôt l'allégresse de l'y retrouver.

Ses créations, trop hautes pour être comprimées en sèches analyses, atteignaient d'emblée les régions que n'escaladent ni les discussions des « docteurs du goût », comme disait Gluck, ni les perfidies des rivaux.

Dans la distinction de sa simplicité, Gabriel Fauré n'a jamais eu d'émules ; il a toujours découragé les mieux doués de l'imiter et les audacieux de le suivre. De ses moindres pages, la poésie, le charme, la mélancolie des âmes pour un temps bannies de l'absolu s'exhalent comme des parfums ignorés jusqu'à lui. Tous ses camarades se sont inclinés devant sa maîtrise de chef et d'initiateur inimitable ; aucun n'a tenté de démarquer, dans le même sillage, la vie sensible des sons, le délicieux supplice du cœur, le rêve qui donne des ailes divines à l'essor de ce grand poète, presque plus qu'humain par excès d'humanité.

Les élèves de son enseignement se distinguent par l'élégance de leur recherche, leur respect du folklore universel : ils s'émeuvent et s'attardent à écouter une vieille chanson de pâtre dans la plaine parsifalienne de Pamiers, berceau de notre héros musicien.

*

Et, précisément, de toute l'œuvre de Wagner — il l'admira sans en subir l'empreinte — Parsifal *surtout l'avait attiré et bouleversé.*

Peut-être faudrait-il voir là l'obscure attraction d'un atavisme que son fils, Philippe Fauré-Fremiet, ne désavoue point. Nous avions ensemble, à cet égard, l'angoisse sept fois séculaire des mêmes martyrs. De Pamiers, de Saverdun ou de Lavelanet, nos origines lointaines nous ramenaient au pied du Montségur albigeois de Pereilha-Parsifal, *le Montsalvat mythique dont la ruine géante, noircie par les flammes, domine encore le pays et son histoire trop effacée dans le souvenir des hommes.*

Ce sommet foudroyé du Graal fut le Thabor du Paraclet, l'aire impolluée de la Colombe, dont les cavaliers westphaliens de Simon de Monfort, pillards victorieux, emportèrent un butin de psautiers sertis d'or et de pierreries, trésors des monastères cathares, jusqu'aux bords du Rhin. Dans leur poussière éparse, Wagner, visionnaire inspiré, reconstitua la légende, les doctrines d'amour mystique, de grâce et de rédemption pour lesquelles toute une race avait été exterminée.

Comment ces religions de l'esprit, ces poèmes chevaleresques, le goût de souffrir, de chanter, d'aimer en dehors des brutalités d'un siècle de fer, cette personnalité errante, farouche un peu, des paladins revenus de l'Orient des Croisades, avec le Graal sacré, retrouvé à Césarée, cette pudeur naïve, cette accoutumance de fixer en stances dolentes et profondes les meurtrissures de l'âme, les tourments de la vie, les plaintes de l'amour humain pourraient-ils, sur le sol natal de Gabriel Fauré, avoir été étrangers à son mélodieux et fier génie ?

P.-B. GHEUSI.

NOTE DE L'ÉDITEUR

En faisant un choix parmi les articles que publia Gabriel Fauré dans le *Figaro*, de 1903 à 1921, il nous a semblé juste de retenir seulement ceux qui, ayant trait à l'œuvre des Maîtres anciens ou modernes les plus réputés, pouvaient contenir des opinions d'une portée générale, une expression essentielle du goût, des aspirations, des préférences de l'auteur et constituer, par cela même, un enseignement. C'est par ses enthousiasmes, ses réserves, ses remarques, que Gabriel Fauré définit le mieux — hors de son œuvre — sa conception de l'art musical, son goût de l'ordre, de la mesure, de la perfection réfléchie comme des effusions sincères, du lyrisme sans grandiloquence, de l'émotion vraie ; toutes pensées qui ne peuvent jaillir qu'au contact d'œuvres de qualité, aimées ou non.

On a parfois soupçonné Gabriel Fauré d'extrême bienveillance. Sa nature l'y incitait; la cruauté et l'ironie lui semblaient déplacées devant un labeur sincère. Le ton même du grand journal où il écrivait lui eût inspiré une sorte de courtoisie dans ses jugements s'il ne l'avait portée en lui-même ; mais nous pouvons affirmer qu'en dépit de cela, il n'a jamais manqué à dire sa pensée, la bonne grâce des termes n'étant pas de trop, et qu'il a su se montrer impitoyable à l'égard de certains ouvrages dont la déloyauté lui semblait évidente. Et, pour ceux qui affirment que l'art du critique doit être entièrement dissocié de l'art créateur, il nous plait de transcrire ces lignes où s'expliquent à la fois la courtoisie et la fermeté de Gabriel Fauré — elles parurent dans *Le Gaulois*, le 30 octobre 1904 en réponse à une enquête :

« Je pense que les chances de juger sainement une œuvre d'art sont d'autant plus certaines lorsqu'on a, soi-même, pratiqué et expérimenté cet art toute sa vie.

« Je pense également qu'une lutte constante avec les difficultés de cet art incline très naturellement vers l'indulgence. J'ajouterai, enfin, que l'exercice de la critique oblige à regarder au-delà de sa propre voie et qu'ainsi elle élargit considérablement la manière de voir. »

BERLIOZ

LA DAMNATION DE FAUST, légende dramatique adaptée à la scène par M. Raoul Gunsbourg *(Théâtre Sarah-Bernhardt)*.

La Société des Grandes Auditions musicales de France, qui nous fit entendre récemment, et à bref intervalle, la presque totalité du *Parsifal* de Wagner et la *Missa solemnis* de Beethoven, a continué, jeudi soir, la série de ses fêtes musicales avec la première représentation de *la Damnation de Faust* au théâtre Sarah-Bernhardt.

Entre le rêve individuel, que peut remplir des plus extraordinaires images l'audition, au concert, de *la Damnation de Faust*, et le réalisme de l'adaptation théâtrale qu'osa M. Gunsbourg, si réussie soit-elle dans les rares parties où semble s'entrevoir quelque apparence de justification, mon choix n'hésite pas et, plus étroitement que jamais, reste attaché à l'interprétation purement musicale de l'œuvre suprêmement pittoresque et évocatrice de Berlioz.

Ceci dit, je me hâte de convenir que le premier tableau, avec sa ronde des paysans et ses déploiements guerriers, que la taverne d'Auerbach, prodigieuse, et la jolie scène des « bords de l'Elbe » nous furent présentés, jeudi soir, avec toute la vie, tout le tumulte, toute la couleur, toute la séduction et tout

le luxe désirables ; qu'ils font honneur à M. Gunsbourg et qu'ils obtinrent un éclatant succès.

Et cependant, dans cette scène que je viens de citer des « bords de l'Elbe » que deviennent — parties essentielles, perdues dans la coulisse — les voix charmeresses qui, sur l'estrade des concerts, s'unissent étroitement aux voix des instruments, s'enlacent, se fondent et s'écoulent avec elles comme un fleuve enchanté ?

Et que devient encore, au milieu de l'amusement un peu banal des gentilles « Loïe Fuller » s'envolant jusqu'aux frises, le charme fluide, impalpable, éthéré, exquis, de la frêle et diaphane *danse des Sylphes* ?

Et voici que dans les scènes suivantes, scènes sentimentales où l'inspiration de Berlioz s'appauvrit visiblement, l'action théâtrale s'immobilise, ou bien s'efforce en vaines pantomimes et en puériles danses de feux follets ! Enfin, c'est la musique haletante, terrifiante, effroyable de « la course à l'abîme », qui nous étreignit tant de fois, s'éteignant dans le bruit de la pluie qui s'abat en cataractes sur le plancher du théâtre.

En un mot c'est, au contraire de la logique, l'intérêt qui s'affaiblit et qui meurt, l'inattention et l'ennui qui naissent au fur et à mesure que s'avance le dénouement. Et c'est aussi, à mon avis, la preuve éclatante que Berlioz ne songea jamais sérieusement à transformer en opéra sa légende dramatique.

9 mai 1903.

⧈

ROMÉO ET JULIETTE *(Société des Concerts du Conservatoire).*

S'IL est vrai que les contemporains de Berlioz méconnurent son génie, s'il est vrai qu'ils ne lui mesurèrent pas l'injustice, s'il est vrai que de son vivant, la gloire ne lui fut distribuée

que par lambeaux, il faut bien convenir que la postérité le venge avec éclat.

A cet égard, nulle démonstration ne saurait valoir l'importance et l'unanimité de l'hommage qu'en ce mois d'anniversaire nos chefs d'orchestre rendent à sa mémoire, ni l'ampleur des enthousiastes manifestations que suscitent, dans nos différents concerts, *la Damnation de Faust* et *Roméo et Juliette*, en attendant *l'Enfance du Christ* et le *Requiem*.

Je dois dire, d'ailleurs, que jamais rivalité de zèle et de talent ne se manifesta aussi visiblement qu'à l'occasion de ces fêtes de Berlioz. Partout et en tout, presque, c'est la perfection.

J'ai dit la sûreté et l'éclat qui avaient marqué, comme à l'ordinaire, la cent quarante et unième audition de *la Damnation de Faust* aux Concerts-Colonne, et l'énorme effet qu'elle avait produit.

C'est le même ensemble de rares qualités qui marqua, hier, à la Société des Concerts du Conservatoire, la seconde audition intégrale de *Roméo et Juliette*.

Dans cette petite salle du Conservatoire, dont l'acoustique constitue déjà une conquête sur l'auditeur, se déroula avec toute la perfection possible l'œuvre peut-être la plus caractéristique de Berlioz, avec toute l'intensité d'expression et d'accent qu'elle réclame dans les parties pathétiques ; avec une prestigieuse précision et une étonnante physionomie dans ses parties purement pittoresques.

Il faut noter que M. Marty n'a pas cru devoir omettre la « scène des Tombeaux », malgré certain avis que Berlioz formula en ces termes :

Le public n'a point d'imagination ; les morceaux qui s'adressent seulement à l'imagination n'ont donc pas de public. La scène instrumentale qui suit est dans ce cas, et je pense qu'il faut la supprimer toutes les fois que cette symphonie ne sera pas exécutée devant un auditoire d'élite, auquel le cinquième acte de la tragédie de Shakspeare est extrêmement familier et dont le sentiment poétique est très élevé. C'est dire assez

qu'elle doit être retranchée quatre-vingt-dix neuf fois sur cent. Elle présente d'ailleurs au chef d'orchestre qui voudrait la diriger des difficultés immenses, etc., etc.

M. Marty n'a donc pas douté du « sentiment poétique élevé » des abonnés du Conservatoire, pas plus qu'il n'a douté de lui-même. Il a bien fait, puisque le plus grand et le plus légitime succès vient de couronner son magnifique effort.

14 décembre 1903.

◘

Je n'ose pas rechercher pour quelles raisons *l'Enfance du Christ* et *la Damnation de Faust* ont obtenu, jusqu'à ce jour, des fortunes si différentes ; pour quelles raisons M. Colonne a pu donner cent quarante-deux auditions de *la Damnation de Faust* contre quatorze auditions seulement, de *l'Enfance du Christ*, alors qu'entre toutes les œuvres de Berlioz, celle-ci peut passer pour l'une des plus attachantes, tant par la simplicité du style et la sobriété des moyens que par l'impression sereine et suave, par le charme naïf qu'elle dégage. Je craindrais d'aboutir à des conclusions qui ne seraient pas à l'honneur du public.

La Damnation de Faust est de couleur si voyante qu'il ne serait pas téméraire de dire qu'elle parvient à l'esprit des auditeurs en passant presque autant par les yeux que par les oreilles.

L'Enfance du Christ plane plus haut. Et comme le public aime mieux regarder devant lui qu'au-dessus de lui, tout s'explique !

28 décembre 1903.

◘

La glorieuse série des fêtes berlioziennes devait prendre fin hier, au Châtelet, avec une seconde et dernière audition du *Requiem*. Mais devant le déchaînement d'enthousiasme

que suscita de nouveau l'apocalyptique *Tuba mirum* avec ses foudroyantes fanfares, devant le prodigieux succès du *Quid sum miser*, de l'Offertoire et du *Sanctus*, délicieusement interprété par M. Cazeneuve, M. Colonne a décidé de donner, dimanche prochain, une troisième audition de cette œuvre où le goût des gros effets dramatiques et l'indifférence en matière de musique religieuse — ou de musique tout court — peuvent trouver une égale satisfaction.

Je dirai, d'ailleurs, que l'exécution de ce *Requiem* fait le plus grand honneur à M. Colonne, ainsi qu'à ses chœurs, mieux disciplinés chaque fois, ainsi qu'à son valeureux orchestre, renforcé pour la circonstance, d'une quarantaine d'instruments de cuivre,de six paires de timbales, de deux grosses caisses, d'un tam-tam et de cymbales, *ad majorem Dei gloriam*.

25 janvier 1904.

▣

LES TROYENS *(Académie Nationale de Musique).*

On sait que vers 1861, Berlioz et Wagner se sont trouvés en compétition pour obtenir de l'Opéra, l'un, la représentation des *Troyens*, l'autre, celle du *Tannhauser*, et l'on sait aussi que l'influence de la princesse de Metternich fit pencher la balance en faveur de Wagner. L'échec mémorable du *Tannhauser*, qu'on eut le tort d'imputer uniquement à l'incompréhension du public, ne pouvait cependant encourager l'Opéra à courir de nouveaux risques avec *les Troyens*. C'est donc au Théâtre-Lyrique, dirigé alors par Léon Carvalho, qu'en 1863 l'œuvre de Berlioz parut enfin aux lueurs de la rampe ; faibles lueurs, si l'on en croit ce qui a été rapporté d'une interprétation de valeur très inégale dans son ensemble et d'une mise au point insuffisante. Au bout d'un mois à peine. les recettes n'ayant

pas correspondu aux nécessités d'un théâtre qui, vivant presque exclusivement de nouveautés, vivait difficilement, *les Troyens* quittèrent l'affiche. Une reprise sans grand éclat, suivie de quelques représentations seulement, eut lieu beaucoup plus tard ; après quoi, sauf de fragmentaires et peu fréquentes exécutions au concert, *les Troyens* ne connurent plus d'autre destinée que l'oubli. Puisse l'initiative dont s'honore aujourd'hui M. Rouché être décisive, puisse l'une des œuvres capitales de la musique dramatique prendre définitivement sa place au répertoire de l'Opéra, théâtre qui se doit de rester le plus possible, *national.*

Issue d'un cerveau et d'un cœur où toute chose prenait une forme excessive, l'œuvre de Berlioz dans sa totalité me semble devoir être considérée — proportions gardées — de la façon dont Georges Clémenceau a dit qu'il fallait considérer la Révolution française : comme un *bloc.* Peu importent les imperfections, les maladresses, les turbulences qu'on y rencontre et qu'une éducation musicale plus affinée peut rendre sensibles au public d'aujourd'hui : elle n'en possède pas moins par la force, la hardiesse, la générosité de la pensée, par l'ardeur du sentiment, une puissance persuasive à laquelle il n'est pas possible de ne pas se soumettre aveuglément. On peut être réfractaire à la musique de Berlioz : on ne peut pas l'aimer à demi.

*

Dans chacune des deux parties que réunit la représentation des *Troyens* se retrouvent la plupart des traits caractéristiques du génie de Berlioz ; mais cette fois — et particulièrement dans *les Troyens à Carthage* — ils semblent s'être entourés d'une atmosphère d'apaisement, de grandeur, de beauté sereine telle que devait la créer dans cette âme de poète le contact de l'Antiquité grecque. Ici la simplicité, la franchise des lignes mélodiques et l'harmonie qui les soutient résultent certainement

d'une inspiration directe, aisée. Il est d'ailleurs impossible de parcourir la partition des *Troyens* sans s'arrêter longuement sur ces pages divines : le Quintette, le Septuor, le duo de Didon et d'Énée, le nostalgique chant du matelot ; tout, de la première note jusqu'à la dernière, y est pure musique, et c'était déjà de la musique *méditerranéenne* longtemps avant que Nietzsche ait qualifié ainsi certaine musique de notre pays.

9 juin 1921.

BIZET

CARMEN *(Théâtre national de l'Opéra-Comique).*

Carmen, le chef-d'œuvre de Bizet, — et l'un des glorieux chefs-d'œuvre dont s'enorgueillit la musique française, — atteignait, hier soir, sa millième représentation à l'Opéra-Comique.

Que la « nouvelle » de Mérimée, transportée sur la scène de la salle Favart, ait pu, en 1875, surprendre et dérouter les habitudes du public, qu'elle ait semblé peu conforme aux traditions de l'Opéra-Comique, cela s'explique. Mais, ce qui ne s'explique pas, c'est que la musique de Bizet, toute de clarté, de franchise, de couleur, de sensibilité et de charme, n'ait pas conquis ce public dès la première heure ; c'est qu'une éloquence dramatique à ce point pathétique, vigoureuse et directe, ne l'ait pas immédiatement remué.

Il a donc fallu, avant que chez nous les oreilles, les esprits et les cœurs lui soient définitivement ouverts, que cette musique ait été conquérir, à l'étranger, l'extraordinaire renommée qu'elle en a rapportée. Il a fallu que le temps se mêlât de l'affaire.

Fort heureusement, il a pu accomplir son œuvre de justice sans qu'aient été altérées en rien les qualités admirables de la partition de Bizet. La jeunesse, la joie, la passion et la vie

qu'elle contient restent débordantes autant qu'inaltérables. Quant à l'indifférence et à l'hostilité de jadis, elles ont fait place, enfin, à la faveur la plus éclatante, la plus universellement établie.

Ceci ne veut pas dire, d'ailleurs, que la leçon ait profité. L'injustice dont Bizet fut victime se dressera de nouveau sur la route d'autres artistes, et ainsi de suite, jusqu'à la consommation des siècles.

24 décembre 1904.

BRAHMS

QUATRIÈME SYMPHONIE *(Concerts Colonne).*

. . . .

Ce fut ensuite le tour de la quatrième — et dernière — Symphonie de Brahms (*mi* mineur) dont le premier « allegro » contient autant de mouvement que renferme de froideur et d'insignifiance l' « andante » qui lui succède et de redondance le troisième morceau, l' « allegro giocoso ».

On nous dit à satiété que l'évidente indifférence de la majorité des artistes et du public pour la plus grande partie des œuvres de Brahms tient à l'incompatibilité d'humeur qui sépare la race latine de la race germanique.

Comment expliquer alors notre culte, notre idolâtrie pour Bach, Mozart, Beethoven, Weber, Schumann, Wagner ? Comment expliquer qu'ils soient compris ici, et aimés et admirés avec une si extraordinaire passion ? Ne serait-ce pas parce que leurs grands cœurs nous ont aussi impérieusement conquis que leur art prodigieux nous a pénétrés et nous domine ? Tandis que, de tout l'œuvre assemblé de Brahms, rien d'assez puissamment victorieux ne se dégage qui puisse nous courber au delà d'une considération distinguée.

Dans tous les cas, il est manifeste que tant d'efforts pour nous le faire apprécier et aimer restent vains.

21 mars 1904.

CHARPENTIER

JULIEN, poème lyrique en quatre actes et huit tableaux, dont un prologue *(Théâtre national de l'Opéra-Comique).*

Si la musique de *Julien,* — l'œuvre nouvelle de M. Gustave Charpentier, — m'est clairement apparue dans la totalité de sa franche expression et jusque dans ses moindres nuances, je n'en saurais dire autant du poème. Peut-être une citation empruntée à l'auteur m'aidera-t-elle à faire comprendre ce que je n'ai que très incomplètement compris moi-même.

« Trois tableaux de cette pièce — ainsi s'exprime M. Charpentier, — sont situés dans le Rêve, et cinq dans la Vie. Il n'y a, des uns aux autres, qu'une différence de proportions dans le mélange continu du merveilleux avec le réel. J'ai cherché à figurer ainsi, comme je l'avais déjà tenté au second acte de *Louise,* ce que notre existence quotidienne offre sans cesse de sous-entendus mystérieux, d'enchantements imprévus, d'émouvants sortilèges. Sauf au prologue, Louise et les différents personnages qui entourent Julien sont moins des êtres réels qu'une représentation de ses états d'âme extériorisés. Certains d'entre eux n'interviennent que comme les reflets momentanément animés d'une aspiration, d'un regret, d'une défaillance. D'autres descendent plus avant dans la vie, semblent s'y fixer et agir selon les lois humaines ; mais le spectateur les a vus se

former dans la pensée du principal, à vrai dire, de l'unique héros du drame, et il comprendra facilement qu'ils dominent, à la façon d'instincts supérieurs, une action qu'ils paraissent subir et qui n'est que le symbole des intrigues profondes de la vie intérieure. »

Voilà pour le principe. Et voici maintenant le mobile et l'action.

Dans sa chambre de pensionnaire de la Villa Médicis, le Poète — peintre, musicien ou sculpteur, nous ne savons pas au juste — s'exaltant à ses propres paroles, rêve d'escalader les sommets de la Perfection et d'atteindre le faîte de la Beauté suprême. Dans cette ascension vers la Montagne sainte, Louise l'accompagne ; et devant le Temple sacré, les Prêtres du Beau, les Filles de l'Irréel, les Servants du Sublime les accueillent avec solennité, mais aussi avec une cordialité propre à leur faire oublier les ténèbres et les aspérités rencontrées sur la route.

Pourquoi Julien ne s'en tient-il pas à cet important résultat ? Pourquoi l'ambition plus vaste de se pencher sur la douleur et de tenter d'en affranchir les hommes le conduit-elle d'abord vers les plaines slovaques où ne le retient pas longtemps la bonne odeur de la terre ; puis en Bretagne où l'étreindra bientôt l'angoisse du doute ; enfin sur la place Blanche, au pied de la butte, devant le Moulin-Rouge, où, dégoûté de tout et de lui-même sans doute, il se déclare vaincu et se livre aux divertissements les moins recommandables ?

Comment, des sommets de l'Empyrée, — je veux dire du Temple de la Beauté — a-t-il pu glisser jusqu'à une telle abjection ? Et, vaincu, de quelle façon et contre quels obstacles a-t-il lutté ? Si les dures réalités de la vie, ces réalités qui pèsent et qui pesèrent de tout temps sur toutes les épaules, ont suffi à l'abattre ; s'il fut incompris, bafoué, et que son courage ait aussitôt fléchi devant l'indifférence ou la malveillance de ses contemporains, Julien me semble indigne de l'inépuisable flot

de lyrisme que M. Gustave Charpentier a consacré à ses malheurs.

Dans tous les cas, réjouissons-nous pour l'Humanité que Shakespeare, Racine, Hugo, Mozart, Beethoven, Wagner et tant d'autres encore, ne se soient jamais égarés dans les plaines slovaques et, qu'au contraire de Julien, qui parle sans cesse du labeur qu'il n'accomplit jamais, ils aient beaucoup travaillé et peu bavardé.

*

Si la partition de *Julien* contient une importante partie de *la Vie du Poète*, entendue jadis, il faut convenir que la partie nouvelle qui la complète se rattache à celle-ci de la façon la plus naturelle. En dépit d'un mouvement musical qui date de loin déjà, qui s'accentue chaque jour davantage et d'où sont sorties des œuvres très belles, très nobles et très justement glorieuses, l'art de M. Gustave Charpentier est resté le même, et si les qualités toutes particulières qui firent la fortune de *Louise* : la fraîcheur, la gaieté juvénile, certaine sentimentalité tendre, ne se retrouvent pas constamment dans *Julien*, la faute en est, sans doute, à l'apparente grandeur du sujet.

Certes on reconnaît bien au commencement de l'ouvrage, dans la petite chambre de la Villa Médicis, la Louise et le Julien d'autrefois, les enthousiasmes de jadis ; tandis que dans la scène pseudo-religieuse du Temple de la Beauté, la musique — de par la grandiloquence du poème, — est tenue de se solenniser, de s'élever, d'atteindre au sommet de l'effet ; elle y parvient sans doute, mais par des voies qui procèdent moins de l'invention mélodique et harmonique que du déploiement, de l'accumulation des sonorités d'un orchestre renforcé et des sonorités de chœurs étagés jusqu'au cintre ; sorte d'effet que subissent les nerfs plus vivement que ne le ressentent l'esprit et le cœur.

Tout autre est l'inspiration qui enveloppe de charme et de poésie sereine la scène qui se déroule dans les paisibles plaines slovaques, scène que termine un nocturne délicieux ; la musique, ici, est d'une qualité rare ; elle provoque l'émotion et justifie le grand succès qu'elle a obtenu lors de la répétition générale.

Dans la scène qui se déroule en Bretagne, je n'ai pu surprendre aucun accent musical un peu nouveau ; le doute et les désespérances y sont traduits par beaucoup de clameurs et de bruit. Du bruit encore à la fête foraine de la place Blanche. Mais ici, du moins, le bruit est gai. Avec une habileté, une facilité extrêmes, M. Gustave Charpentier superpose les chansons les plus diverses, les plus graveleuses aussi ; les fanfares remplissent l'air, l'orgue de Barbarie répand sa sonorité mélancolique, la grosse caisse scande ce vacarme, et si tout cet ensemble est violemment trivial, il faut bien convenir qu'il serait absurde qu'il ne le fût pas.

Qu'il y ait dans *Julien*, les plus sûres preuves d'un talent très caractérisé et reconnu depuis longtemps ; que la vie la plus intense circule dans ces pages, que l'émotion la plus sincère s'y manifeste en maints endroits, voilà ce dont on ne saurait douter puisqu'il s'agit de l'auteur de *Louise*. Peut-être attendait-on, cette fois, un langage musical un peu renouvelé, des accents d'une saveur encore inédite ; cet espoir n'a pas été entièrement satisfait.

4 juin 1913.

CHAUSSON

LE ROI ARTHUS, drame lyrique en trois actes et six tableaux *(Théâtre Royal de la Monnaie)*.

Dans la grande salle de son château de Carduel, le roi Arthus célèbre la victoire qu'avec l'aide de Dieu, d'Escalibor — l'épée magique dont Merlin arma son bras, — des chevaliers de la Table ronde, et, entre tous, de son compagnon préféré, Lancelot, il vient de remporter sur le Saxon qui, « à pleines voiles, cingle à présent vers ses îles ».

Et tandis que, foulant le sol jonché de roseaux coupés, écuyers et pages vont verser la cervoise et l'hydromel ; tandis qu'aux mains des bardes en longs vêtements blancs, « le chant des harpes s'éveille » et que, seul, au milieu de la fête, baissant le front, messire Lancelot semble rêver, la reine Guinèvre descend les marches du trône, s'approche, et lui tendant une coupe pleine, à voix basse, lui dit : « Cette nuit... le signal... viens ! »

Ces paroles, ces regards d'amants, Mordred les a surpris. Or, Mordred qui poursuit d'une égale haine la Reine, pour l'amour qu'il lui offrit jadis et qu'elle dédaigna, et Lancelot, pour la faveur dont le couvre le Roi, aspire ardemment à se venger.

Au second tableau, sur la terrasse du château, dans la tiédeur de la nuit, dans le silence à peine traversé par l'appel des

veilleurs, sous les rayons de lune que voilent parfois les nuages, apparaissent enlacés, confondus en un rêve d'amour « parfumé de suaves roses », Guinèvre et Lancelot.

Non loin d'eux veille Lyonel, comme veillait Brangaine non loin d'Isolde et de Tristan.

Et, comme Tristan oubliait le roi Mark, Lancelot, dans cette heure d'extase, oublie le roi Arthus, l'ami, le frère d'armes, c'est-à-dire l'honneur, la foi jurée, « l'inflexible vertu de sa vie d'autrefois ».

Cependant, le matin va luire. Lyonel accourt, supplie son maître. Les veilleurs ont annoncé le jour. Il faut se séparer.

Mais voici que sur le dernier accent de leurs adieux, un cri vient de retentir, des appels se rapprochent : « Alerte, chevaliers ! venez tous !... » C'est Mordred — j'allais dire Melot — qui va dévoiler les parjures, mais qui succombe bientôt sous l'impétueuse attaque de Lancelot. Et tandis que celui-ci remet au fourreau l'épée que, pour la première fois, il vient de tirer pour soutenir le mensonge, Guinèvre s'écrie, penchée sur le corps de Mordred : « Mort !... muette, sa bouche, muette pour toujours ! »

Cependant Mordred n'a pas succombé ; Arthus connaîtra donc la trahison de deux cœurs si chers à son cœur.

Le premier tableau du second acte nous conduit sur la lisière d'une forêt où Guinèvre à rejoint Lancelot. Et Guinèvre supplie son amant, l'adjure de la sauver, de se sauver lui-même, d'affronter Arthus et de lui crier leur innocence.

Le cœur en proie au remords, Lancelot se refuse à mentir encore. Mais Guinèvre le déterminera bientôt à fuir ensemble, et ce sera alors, dit-elle, le libre amour, l'amour sans contrainte, l'amour certain.

Nous sommes maintenant dans la cour intérieure, en forme de cloître, du château de Carduel.

Le noble Arthus lutte contre la pensée qui l'obsède, la pensée que Guinèvre et Lancelot aient pu le trahir. Plutôt voudrait-il

croire à quelque ténébreux complot ourdi, pour perdre Lancelot, par certains chevaliers envieux que la perfidie de Mordred entraîne à la révolte.

Ce n'est donc pas seulement son bonheur qu'on tenta de détruire, c'est encore son œuvre qui s'écroule.

Dans sa détresse, Arthus invoque l'aide et le secours de Merlin.

Et voici qu'à travers les branches d'un pommier, qui fleurit dans le jardin du cloître, apparaît l'Enchanteur, à demi couché, ainsi que s'il sortait du sommeil.

En termes fatidiques, il annonce à Arthus que la fin de leur œuvre commune est proche. En vain ont-ils compté, tous deux, sur la vertu des hommes. « L'emplacement consacré est envahi par les orties », la Table ronde va périr, et Arthus lui-même, le fils glorieux du Pendragon, bientôt quittera la terre.

Qu'importe au Roi la mort ! « Guinèvre, Lancelot — interroge-t-il — innocents, n'est-ce pas ?... Merlin, réponds-moi, je l'ordonne... » Mais sa voix se perd dans le silence : la vision a disparu. Alors, comme frappé de subite démence : « A moi ! à moi ! s'écrie-t-il, à moi, mes chevaliers ! En guerre contre le ravisseur ! »

Maintenant c'est le voisinage du champ de bataille. Lancelot a accepté le combat, et Guinèvre, que protègent quelques serviteurs, entend de sa retraite, anxieuse, angoissée, les appels guerriers et le choc des armes.

Et voici que paraît tout à coup Lancelot. Blessé ? Non. Lancelot a fui.

Il a fui dès que lui est apparu, dominant de sa grande taille le cercle de ses chevaliers, Arthus, le héros vénéré, son roi, son maître. En vain Guinèvre le supplie-t-elle de retourner sur ses pas, de reprendre la lutte fratricide. « J'ai jeté mes armes, répond Lancelot, je renonce au coupable bonheur, je vais défendre mon Roi ou mourir près de lui. »

Bientôt la bataille semble s'arrêter, le bruit, peu à peu, cesse, le calme se fait.

Lancelot a donc pu l'accomplir, « le suprême abandon ».

Dans l'atroce silence c'est, maintenant, le désespoir et la mort qui, seuls, s'offrent à Guinèvre. Saisissant les longues tresses de ses cheveux — qui ne surent pas « retenir Lancelot dans leurs filets soyeux » — elle les roule autour de son cou, comme un collier de mort, et s'étrangle.

Le dernier tableau représente une plaine au bord de la mer.

Parmi les blessés et les morts qui jonchent le sol, Lancelot expire.

Devant lui, debout, Arthus est là.

Guinèvre, Lancelot, ceux qu'il aima et qui brisèrent son cœur, ne sont plus ; son œuvre est écroulée. Autour de lui, maintenant, rien que l'abandon, la solitude, le vide.

Arthus, accablé, supplie Dieu de lui reprendre la vie.

Mais voici que des voix mystérieuses s'élèvent sur les flots bleus et qu'une nacelle, remplie de formes blanches, aborde le rivage. Et, tandis que l'invisible chœur l'appelle et lui prédit, après le repos dans le sommeil — non dans la mort — un réveil glorieux, Arthus monte dans la nacelle qui s'éloigne et disparaît bientôt dans l'embrasement du soleil couchant.

Tel est, trop insuffisamment retracé, le drame dont Ernest Chausson emprunta les éléments essentiels aux récits de la Table ronde. Sa similitude avec le drame de *Tristan et d'Yseult* est telle, au moins dans les deux premiers tiers de l'ouvrage, qu'il n'y a pas lieu de la préciser davantage. La fin seule en est dégagée, et cette fin, d'ailleurs, emprunte à la physionomie si noblement dessinée d'Arthus un haut caractère de beauté et d'émotion.

Quant à la partition, sa filiation est non moins indéniable. A travers l'atmosphère de Tristan c'est une floraison de formules harmoniques et de thèmes maintes fois perçus dans *Parsifal* comme dans *le Crépuscule des Dieux.*

Reste la belle ambition qui domine l'ouvrage, le remarquable labeur qu'il représente et qui mérite qu'on s'incline ; reste surtout la personnalité qui se fait jour à travers sa seconde partie, qui en accentue éloquemment tant de belles pages et indique ce qu'Ernest Chausson eût sans doute donné après cette-première et valeureuse expérience.

Le premier tableau, rapide, d'ailleurs, est tout entier d'éclatante couleur et d'animation joyeuse, avec le chant si vigoureusement rythmé des bardes, avec, aussi, le charme de la première apparition de Guinèvre :

Recevez de mes mains cette coupe vermeille.

Dès le début du second tableau, la musique crée délicieusement l'atmosphère nocturne où va se dérouler —enveloppée d'harmonies qui nous troublèrent jadis — la longue scène de langueur et d'extase des deux amants.

Je préfère le tableau qui suit, son calme et mélancolique prélude, et le très dramatique monologue de Lancelot qu'il contient.

Ma parole est menteuse,
Mon bonheur est souillé.

Et surtout je préfère l'apparition de Merlin et sa sérénité, qui repose un instant de l'incessante agitation de l'orchestre. Puis c'est la révolte qui naît parmi les chevaliers ; et ici encore se retrouve un rythme très significatif, celui du combat d'autres chevaliers, les chevaliers du Graal.

Plus loin, lorsque Guinèvre abandonnée appelle la mort, la musique, simple, expressive, très personnelle, s'élève à la véritable beauté. J'en dirai autant du si noble et si pathétique monologue d'Arthus, au dernier tableau :

Sans doute l'heure est venue.

Enfin, voici la vaste péroraison, le chœur invisible, qui se confond avec l'orchestre dans une sonorité délicieuse, à la fois ample et douce, mais dont le thème principal — un dessin chromatique de quatre notes — est trop sensiblement dénué de caractère ; et c'est encore, durant tout le cours de l'ouvrage, une orchestration constamment intéressante, fort jolie parfois, parfois aussi véhémente et sonore presque jusqu'à l'excès.

*

La pensée de l'absent — est-il nécessaire de le dire — le souvenir du charmant et laborieux artiste que la plus stupide mort atteignit en pleine force, en plein bonheur, en plein talent, ne pouvaient manquer de dominer et d'entourer d'une atmosphère d'émotion et de sympathie cette belle première représentation dont tous les musiciens français salueront fraternellement le succès.

1er décembre 1903.

DUKAS

ARIANE ET BARBE-BLEUE, conte lyrique en trois actes, poème de M. Maurice Maeterlinck *(Théâtre National de l'Opéra-Comique)*.

Il naissait tant de fleurs sous chacun de mes pas, que je ne savais où poser mes pieds aveugles... »

Comment s'aventurer à travers l'exquis poème d'*Ariane et Barbe-Bleue*, tout parsemé de pensées précieuses, de délicats symboles, sans redouter d'y poser « un pied aveugle » ?

Et ces symboles, volontairement mystérieux — semblables aux cinq femmes de Barbe-Bleue qui se complaisent dans l'obscurité où « elles pleurent, où elles prient, où elles chantent », — ces symboles, comment, sans les meurtrir, briser l'enveloppe qui les renferme ? Comment, sans risquer de les alourdir, essayer de fixer leur signification ?

C'est au milieu des clameurs du peuple en révolte qu'Ariane et sa nourrice pénètrent dans le château de Barbe-Bleue. « Celle-ci est trop belle ! Ne sait-elle donc pas ce qui l'attend ici ?... C'est assez ! A mort !... Non, il n'aura pas celle-ci. » Et quelqu'un dans la foule ajoute : « On m'a dit qu'elle avait son idée !... » Puis le bruit tumultueux s'affaiblit, car les

vastes fenêtres par où montaient les cris se sont fermées magiquement, toutes à la fois.

Oui, Ariane a son idée : d'abord, « désobéir », désobéir pour « savoir ». Jetant les cinq clefs d'argent qui ouvrent les trésors des parures nuptiales, elle ne garde que la clef d'or, la clef interdite, « la seule qui importe ». La nourrice a ramassé les autres ; et de chacune des cinq portes qu'elle a ouvertes s'écroulent en cascades et glissent à profusion améthystes, saphirs, perles, émeraudes et rubis. Enfin, de la sixième porte, ce sont des cataractes d'énormes diamants qui se précipitent sur les dalles. Cette fois seulement, Ariane a tressailli, car ceci c'est de la lumière. « O mes clairs diamants ! Je ne vous cherchais pas, mais je vous salue... Vous êtes purs, infatigables, vous ne mourrez jamais, et ce qui s'agite en vos feux, comme un peuple d'esprits qui sème des étoiles, c'est la passion de la clarté qui a tout pénétré, ne se repose pas et n'a plus rien à vaincre qu'elle-même. »

Cependant la pluie magnifique des diamants a éclairé, en se déchirant, un arceau jusqu'alors invisible : c'est la septième porte. Ariane l'ouvre, mais rien ne paraît qu'une ouverture pleine d'ombre, d'où parviennent des voix lointaines, unies en un chant qui s'étend et grandit peu à peu.

Tandis qu'Ariane s'apprête à descendre vers cette obscurité, Barbe-Bleue survient. « Vous aussi ? dit-il ; je vous croyais plus forte et plus sage que vos sœurs... — Combien de temps ont-elles subi la défense ? réplique-t-elle — Celles-ci quelques jours, celles-là quelques mois, la dernière une année. — C'est la dernière seule qu'il eût fallu punir. » Sur ces mots d'Ariane, Barbe-Bleue la saisit aux poignets et veut l'entraîner de force ; mais, aux cris de sa victime, des paysans armés et menaçants ont envahi la salle. Calme, Ariane se tourne alors vers eux : « Que voulez-vous ?... Il ne m'a fait aucun mal. »

Au second acte, Ariane est descendue dans le souterrain et elle y a retrouvé, vivantes et craintives, celles qu'elle appelle

ses sœurs, celles qui attendaient toujours, sans songer à fuir, « car c'était défendu » ; dans cette ombre, comme une mère qui tâtonne, elle les étreint doucement, les interroge, les réconforte, leur dit combien sont beaux au dehors le soleil et les fleurs vers qui, en les délivrant, elles veut les conduire.

Revoir la lumière, redevenir libres, quel effroi ! Aussi, toutes se cachent-elles épouvantées, lorsque, Ariane ayant ouvert les vantaux et brisé à coups de pierre le vitrail, le jour inonde soudainement le souterrain. Tendrement rassurées enfin, les voici qui suivent maintenant leur libératrice sur le chemin fleuri qui domine la mer.

Dans le château de Barbe-Bleue, tout obéit à un pouvoir magique ; sur les fossés où l'eau monte dès qu'on s'en approche, les ponts se relèvent d'eux-mêmes : les fugitives n'ont pu s'enfuir. Or, sur chaque meuble de la grande salle où nous les retrouvons au troisième acte, sont étalées des étoffes précieuses, sont répandus des bijoux dont Ariane pare ses sœurs. « Pour l'événement qui se prépare » et qui les rendra libres, il faut qu'elles soient belles, il faut que le « désir de plaire ressuscite ». Jusqu'ici chacune n'avait-elle pas dissimulé ses beautés particulières, celle-ci ses bras, « deux rayons de bonheur », celle-là ses cheveux, « boucles trop sages » ? « Je ne m'étonne plus, dit Ariane, s'il ne vous aimait pas autant qu'il eût fallu et s'il voulait cent femmes... Il n'avait que vos ombres... »

On croyait que Barbe-Bleue, « troublé, déconcerté, sans doute pour la première fois », inquiété aussi par la haine qu'il a senti déborder de toutes parts, avait disparu ; mais la nourrice vient d'apprendre qu'il rôde aux environs ; on l'a vu ; les paysans le pourchassent et engagent un combat contre les gardes qui le défendent.

Lui-même enfin est atteint, renversé, garrotté, et c'est ainsi, serré par des liens qui font couler son sang, qu'on le dépose aux pieds d'Ariane. « Avez-vous ce qu'il faut pour le tuer ?

ses sœurs, celles qui attendaient toujours, sans songer à fuir, « car c'était défendu » ; dans cette ombre, comme une mère qui tâtonne, elle les étreint doucement, les interroge, les réconforte, leur dit combien sont beaux au dehors le soleil et les fleurs vers qui, en les délivrant, elles veut les conduire.

Revoir la lumière, redevenir libres, quel effroi ! Aussi, toutes se cachent-elles épouvantées, lorsque, Ariane ayant ouvert les vantaux et brisé à coups de pierre le vitrail, le jour inonde soudainement le souterrain. Tendrement rassurées enfin, les voici qui suivent maintenant leur libératrice sur le chemin fl

Fauré (Gabriel Urbain) Born 1845 — became director of the Paris Conservatoire, June, 1905, in succession to Théodore Dubois; composed; Pupil of Niedermeyer, Dietsch and Saint-Saëns; he became organist of St. Sauveur, Rennes 1866; returned to Paris four years later as assistant at St. Sulpice, then became organist at St Honoré, Chapelmaster at the Madeleine; professor of composition at the Conservatoire; inspector

m
le
s'
re
s
l'
q
J
c
s
A
v

doute pour la première

senti déborder de toutes parts, avait disparu ; mais la nourrice vient d'apprendre qu'il rôde aux environs ; on l'a vu ; les paysans le pourchassent et engagent un combat contre les gardes qui le défendent.

Lui-même enfin est atteint, renversé, garrotté, et c'est ainsi, serré par des liens qui font couler son sang, qu'on le dépose aux pieds d'Ariane. « Avez-vous ce qu'il faut pour le tuer ?

ses sœurs, celles qui attendaient toujours, sans songer à fuir, « car c'était défendu » ; dans cette ombre, comme une mère qui tâtonne, elle les étreint doucement, les interroge, les réconforte, leur dit combien sont beaux au dehors le soleil et les fleurs vers qui, en les délivrant, elles veut les conduire.

Revoir la lumière, redevenir libres, quel effroi ! Aussi, toutes se cachent-elles épouvantées, lorsque, Ariane ayant ouvert les vantaux et brisé à coups de pierre le vitrail, le jour inonde soudainement le souterrain. Tendrement rassurées enfin, les voici qui suivent maintenant leur libératrice sur le chemin fle[…]

ma[…]
les[…]
s'e[…]
ret[…]
so[…]
l'é[…]
qu[…]
Ju[…]
cu[…]
se[…]
Ar[…]
vo[…]

dout[…] inquiète aussi par la haine qu'il a senti déborder de toutes parts, avait disparu ; mais la nourrice vient d'apprendre qu'il rôde aux environs ; on l'a vu ; les paysans le pourchassent et engagent un combat contre les gardes qui le défendent.

Lui-même enfin est atteint, renversé, garrotté, et c'est ainsi, serré par des liens qui font couler son sang, qu'on le dépose aux pieds d'Ariane. « Avez-vous ce qu'il faut pour le tuer ?

demandent les paysans. — Oui, répond Ariane : soyez sans crainte. » Puis, lorsqu'ils sont partis, aidée par ses sœurs attentives et pleines de douceur, elle défait les liens, lave les blessures et essuie le front baigné de sueur du vaincu qu'elle a ranimé. Alors, cela fait, Ariane se dirige vers l'escalier : « Viens-tu avec moi, Sélysette ? — Ariane, Ariane, où vas-tu ? s'écrient-elles toutes. — Loin d'ici... là-bas où l'on m'attend encore. » Mais plus aucune ne répond et Ariane, après avoir gravi lentement les marches, disparaît derrière la porte que ses sœurs referment sur elle.

Un cerveau qui pense, qui approfondit, un cœur chaud pouvaient seuls traduire cette sorte de sympathie universelle, de pitié tendre pour les êtres et les choses qu'en dépit d'un texte un peu trop sibyllin peut-être dégage le poème d'*Ariane et Barbe-Bleue.* Cette sensibilité, ces dons d'imagination et de réflexion, unis au plus complet ensemble de qualités techniques, font de la partition de M. Paul Dukas, en même temps qu'une œuvre vigoureuse et saine, une œuvre belle, émouvante, attachante.

Sans doute, le conte de M. Maeterlinck pouvait-il se passer d'un commentaire musical ; cependant, à ces personnages d'*Ariane et Barbe-Bleue* qui évoluent dans une atmosphère un peu imprécise et s'expriment d'une façon un peu lointaine, la musique si ferme, si nette, si éloquente de M. Paul Dukas n'apporte-t-elle pas une part de lumière qui nous fait mieux saisir leurs physionomies, une part d'émotion qui nous unit plus étroitement à leurs actes et rend plus vibrantes, plus vivantes leurs paroles ?

D'ailleurs, dans ce domaine du rêve créé par le poète, quel merveilleux appoint que celui de la musique décrivant, par exemple, les flots de pierreries s'écroulant en cascades ! Et quelle admirable page a écrite là le musicien ! Quel magique éclat, quelle variété, que d'inventions dans ce fantasmagorique

éparpillement d'émeraudes, de saphirs, de perles, de rubis ! D'autre part, comme se devine, à travers leur pure lumière, lorsque à leur tour apparaissent les diamants, l'une des idées qui dominent l'œuvre, et comme la musique exprime bien ici « la passion de la clarté » !

Une telle exaltation des matières brillantes, une telle succession de fulgurants « scherzi » n'ont point épuisé cependant les ressources imaginatives ni les ressources orchestrales de M. Paul Dukas : c'est triomphalement encore qu'il décrit, à la fin du second acte, la soudaine et éblouissante irruption du jour dans le souterrain et qu'il exprime la joie de l'exode vers le soleil et les fleurs. Comme complément à ces épisodes colorés et vigoureux, ne rencontre-t-on pas aussi, au troisième acte, une page symphonique pleine d'énergie, de rudesse, et d'une polyphonie prodigieuse : la révolte des paysans, la lutte où succombe Barbe-Bleue ?

On ne saurait rien oublier en parlant de cette œuvre puissante, luxuriante et si variée d'aspect : ni la mystérieuse entrée en matière si impressionnante au premier acte, ni l'accent sombre et tragique du prélude du second acte, ni l'étrange chanson des « Cinq Filles d'Orlamonde » ni ce qu'au cours de la partition répandent de poétique, de captivant, de charmant, de poignant les merveilleux développements nés de cette mélodie si saisissante, l'ingéniosité avec laquelle elle s'unit à d'autres thèmes également très caractérisés. On ne saurait surtout oublier de dire quel art, quelle décision, quelle certitude dominent ce magnifique mouvement musical, avec quelle clarté il se déroule, enfin combien sont profondes, belles, singulières, originales les sonorités de l'orchestre ; et cependant cette ingéniosité suprême se déploie sans faire oublier un seul instant le sentiment noble, la pensée humaine, généreuse qui animent la partition tout entière.

Analyser dans ses détails une œuvre qui, avec un soin passionné, se plie à chaque fluctuation du drame et en accentue

toutes les nuances serait tout à fait impossible. Ce que je voudrais établir, c'est la sincère admiration que m'inspire le labeur de grand artiste qu'a accompli M. Paul Dukas, c'est combien je me réjouis de voir notre musique enrichie d'un pareil joyau.

11 mai 1907.

◘

Un des rares littérateurs qui aient parlé sciemment de musique, Catulle Mendès, écrivait, à propos d'*Ariane et Barbe-Bleue* : « Il ne faut pas que les succès de M. Paul Dukas au concert empêchent d'apercevoir que cette œuvre est vocale absolument, et théâtrale au plus noble sens du mot. » Cette précaution oratoire n'était pas inutile vis-à-vis d'un public enclin aux classifications, qui acquiescera volontiers à la réputation d'un symphoniste, mais hésitera à lui accorder sa confiance le jour où ce symphoniste s'avisera de faire du théâtre. C'est ainsi que la musique d'*Ariane et Barbe-Bleue* a partagé, au début, la destinée généralement réservée aux œuvres neuves, hautes et puissantes. Accueillie avec enthousiasme par les artistes et une certaine partie du public, elle passa, méconnue, devant ceux qui ne savent pas qu'écouter de la musique est une opération sérieuse, nécessitant le concours intime de l'intelligence et de la sensibilité.

Mais le temps a marché, le temps qui remet les choses à leur vraie place, et aujourd'hui, j'en ai la certitude, les admirables qualités qui placent si haut la musique d'*Ariane et Barbe-Bleue* seront unanimement reconnues. On verra mieux de quel beau, pur et solide métal elle est construite, combien elle est riche d'idées, de nouveauté, combien elle se répand en chaudes effusions quand il le faut, et, aussi, avec quelle netteté elle éclaire et précise tout ce que le drame garde d'imprécis ou d'obscur. Mais si je dis qu'elle est écrite et orchestrée de la main la plus sûre et la plus ferme, sous l'action de l'imagination

la plus fertile en inventions de toutes sortes, je n'aurai dit qu'une faible partie de ce qu'il faudrait dire à ce sujet. Je ne crois pas, en effet, qu'il soit possible de pousser plus loin l'art d'édifier, ni plus loin la science et l'habileté orchestrale. Originalité puissante, haute sensibilité, style admirable, telles m'apparaissent les qualités qui font de Paul Dukas un très grand musicien.

4 mai 1921.

DUPARC

LÉNORE, poème symphonique, d'après la ballade de Bürger *(Société des Concerts du Conservatoire)*.

TANDIS qu'hier, au Châtelet, une seconde audition de *Roméo et Juliette* obtenait un succès au moins égal à celui de dimanche dernier, la Société des Concerts du Conservatoire, poursuivant ses heureuses incursions dans le domaine de la musique moderne, donnait en première audition à ses abonnés, *Lénore*, poème symphonique de M. Henri Duparc, d'après la célèbre ballade de Bürger.

Parmi les musiciens actuels, je n'en connais pas dont les œuvres décèlent, en même temps qu'un constant souci de la forme, une invention mélodique et harmonique plus soutenue et, surtout, une plus profonde sensibilité. *L'Invitation au voyage*, de Baudelaire, qu'Henri Duparc illustra de délicieuse musique, contient un vers qu'on pourrait leur appliquer en toute certitude :

Là, tout n'est qu'ordre et beauté...

Ni dans *Lénore*, ni dans ses nombreuses *Mélodies* ou pièces diverses, on ne découvrirait le moindre coin aride, le moindre vide, préparateur d'un effet, la moindre habileté, au sens misérable que peut revêtir ce mot.

Partout c'est de l'imagination, de l'expansion et de l'expression, servies par un sûr et très beau talent.

La Société des Concerts s'est donc honorée en ne laissant pas oublier plus longtemps et en entourant de soins manifestes ce remarquable poème symphonique de *Lénore*, où « les morts vont vite », plus vite, à coup sûr, que la réputation de certains véritables artistes !

11 janvier 1904.

FRANCK

LES BÉATITUDES *(Association artistique du Châtelet).*

L'ASSOCIATION artistique du Châtelet nous a donné hier une audition intégrale des *Béatitudes*, l'œuvre capitale de César Franck, l'une des œuvres les plus hautement classées de la musique contemporaine ; l'œuvre qu'il préféra, sans doute, et qu'il n'eut pas le bonheur d'entendre.

On vous a déjà dit combien la destinée de Franck le tint éloigné de la faveur publique et comment il remplit sa belle vie d'artiste au milieu d'une indifférence à peu près totale. En souffrit-il réellement ? Son âme sereine et son cœur chaleureux ne lui firent-ils pas goûter plus profondément les joies qu'il puisait dans ses œuvres mêmes ou que lui causait le culte fervent d'un groupe d'admirateurs fidèles et de disciples ?

Ceux qui eurent l'honneur de le connaître pourraient dire quelle clarté heureuse mettait sur son bon visage la moindre approbation, vînt-elle du plus humble !

D'ailleurs, on chercherait vainement dans sa musique, comme on eût vainement attendu de ses propos, la moindre expression de révolte ou d'amertume.

Il travaillait et patientait

Et voici que, depuis qu'il n'est plus, sa gloire s'est solidement

établie. Voici que ses œuvres sont maintenant acclamées, et voici que le culte des premiers fidèles a gagné enfin la majorité du public.

Pour lente qu'elle ait été, cette réparation doit réjouir profondément tous ceux qui furent témoins de l'injustice passée.

C'est en 1893, je crois, que M. Colonne donna pour la première fois et dans leur intégralité *les Béatitudes.* C'est intégralement encore qu'il nous les a fait entendre hier.

De telles pages méritent à coup sûr d'occuper tout un programme. Pourtant, comme elles sont absolument indépendantes les unes des autres, je crois fermement que des auditions des *Béatitudes* par groupe de deux ou trois, réparties dans une suite de concerts, constitueraient une fête infiniment plus délicieuse et que les éclatantes beautés qu'elles renferment presque toutes, nous apparaîtraient alors dans un plus libre épanouissement. Il est incontestable que d'inévitables similitudes d'effet, imposées, il est vrai, par le plan et le texte de l'œuvre poétique, que le retour fréquent de la même expression musicale si ineffablement belle soit-elle, que certaines défaillances dans l'orchestration, que la fatigante continuité des basses, véritables pédales d'orgue, font traîner sur l'ensemble de l'œuvre une pesante monotonie. Et je ne jurerais pas qu'hier, les plus convaincus et les plus robustes, parmi les auditeurs, aient atteint la huitième et dernière *Béatitude*, si amplement belle d'ailleurs, sans avoir eu à réprimer déjà quelque irrévérencieuse marque de lassitude !

L'exécution, témoignant de soins tout particuliers de la part de M. Colonne, fut des plus intéressantes et des plus expressives.

2 mars 1903.

▣

SYMPHONIE EN RÉ MINEUR. VARIATIONS SYMPHONIQUES. PSYCHÉ. HULDA *(Concerts Colonne)*.

L'INAUGURATION prochaine du monument que la piété des élèves et des admirateurs de César Franck va élever à sa mémoire, devait inspirer à l'Association artistique du Châtelet l'idée de consacrer aux œuvres de ce maître la totalité du programme de son concert de réouverture.

Cette idée a été unanimement comprise. Le public a afflué, comme aux jours des solennités berlioziennes, et le succès a atteint bien vite le caractère et les proportions d'une émouvante manifestation.

En une telle circonstance, la louange et l'admiration seules ont des droits. Et j'ajouterai que la somme d'intérêt et de beauté qu'offrent les œuvres entendues hier en facilite singulièrement l'expression ; toutes, d'ailleurs, sont connues et quelques-unes, telles que la Symphonie en *ré* mineur, dont l' « andante » représente une des plus belles et des plus nobles pages de la musique contemporaine et les « Variations symphoniques », pour piano et orchestre, retiennent depuis longtemps la faveur du public.

Il m'a semblé, hier, que M. Colonne conduisait la Symphonie en *ré* mineur un peu trop lentement.

D'autre part, je me souviens qu'au cours de la saison dernière on a pu reprocher à M. Chevillard de donner à cette Symphonie une allure trop vive.

Ces deux manières laissent la porte ouverte à une troisième qui pourrait consister à consulter les indications de l'auteur et à s'y tenir. Rien ne prouve que ce ne serait pas la meilleure.

Quant à l'œuvre lumineuse et charmante entre toutes : « Variations symphoniques », elle a fourni à M. Raoul Pugno l'occasion d'un véritable triomphe. On ne saurait imaginer,

il est vrai, une interprétation plus fidèle. plus expressive, ni des sonorités plus exquises.

Je n'en puis dire autant de l'interprétation de *Psyché*.

Certes, l'orchestre s'y est montré soigneux et véhément. Malheureusement, les chœurs de coulisse, dont le rôle est si considérable, ont manqué à peu près constamment de justesse.

Le programme comportait encore un fragment de *Hulda* l'une des deux œuvres dramatiques qu'a laissées César Franck.

On sait que c'est seulement à Monte-Carlo et, grâce à l'initiative de Raoul Gunsbourg, que *Hulda* a connu les feux de la rampe, tandis que les théâtres de Paris lui sont restés aussi obstinément qu'injustement fermés.

Ainsi séparé de l'ensemble du drame, le long dialogue de Hulda et d'Eiolf ne pouvait donner qu'imparfaitement sa signification.

C'est la seule note un peu grise qu'ait dégagée ce très beau programme, la seule page qui n'ait pas suscité un véritable enthousiasme.

17 octobre 1904.

GLUCK

ARMIDE, tragédie lyrique, poème de Quinault *(Académie nationale de musique)*.

S'IL fallait démontrer une fois de plus combien, en matière de musique, nous restons, nous, Français, méfiants à l'égard de nous-mêmes, combien injustement nous nous obstinons à n'accorder d'attention qu'aux événements qui se produisent au delà de nos frontières, de crédit qu'aux jugements qui nous parviennent du dehors, il me suffirait de rappeler que lorsque Gluck, sous l'influence des œuvres de Lulli, de Hændel, de Rameau et, plus encore, sous l'irrésistible impulsion de son propre génie, abandonnant l'art italien, « amuseur de l'ouïe », résolut de pénétrer les esprits, de remuer les cœurs et conçut cet art puissant et expressif dont chaque manifestation nous émeut toujours si profondément, qu'en un mot, lorsque Gluck, avec *Orphée* et *Alceste*, fut devenu le grand Gluck, ses compatriotes cessèrent de le comprendre.

Alors le célèbre artiste tourna ses regards vers Paris. Paris l'accueillit ; Paris — en dépit des forcenés piccinistes, — acclama *Orphée*, *Iphigénie en Aulide*, *Alceste*, *Armide*, *Iphigénie en Tauride* ; et c'est Paris, enfin, qui consacra cette gloire que

ni les ans, ni le courant des conceptions nouvelles, ni la mobilité des goûts et des opinions n'ont pu diminuer.

Et ne sommes-nous pas en droit de prétendre que Gluck nous appartient un peu, non seulement parce que les maîtres qui lui montrèrent la voie qu'il devait parcourir si glorieusement, Lulli et Rameau, sont nôtres, non seulement parce que Paris fut le principal théâtre de son triomphe, mais encore parce que Quinault lui a fourni *Armide*, Racine les deux *Iphigénies* et qu'ainsi, par trois fois, son génie musical s'inspira de notre génie littéraire ?

Il faut se réjouir de ce que le public ait pu se rapprocher, ces dernières années, des chefs-d'œuvre de Gluck ; qu'il ait pu mesurer, d'après des représentations théâtrales, cet art si hautement proportionné aux sentiments qu'il traduit avec une force d'expression qu'on n'a pas dépassée.

Et quels sentiments pourraient être plus élevés, plus puissants, plus touchants que ceux qui font agir Orphée ou Alceste ou Iphigénie ?

Dans Armide, c'est l'amour et ses craintes, ses douceurs, ses jalousies, ses arrachements, ses désastres, l'amour qui d'abord se défend, l'amour qui appelle à son secours « la Haine », puis s'abandonne et confie à la magie, aux enchantements et enfin « aux Plaisirs » le soin de sa victoire ; ce sont, si puissamment exprimés, tous les emportements de la passion qui ne peut se contraindre, tous les élans de la tendresse heureuse et, dans ce prodigieux finale du cinquième acte, toutes les clameurs de l'abandon, de la colère et du désespoir ; et c'est aussi, après l'effroi des apparitions terrifiantes, le sourire, le charme et l'enveloppement des grâces les plus séductrices.

13 avril 1905.

⧈

IPHIGÉNIE EN AULIDE *(Théâtre national de l'Opéra-Comique).*

IPHIGÉNIE *en Aulide* fut représentée à Paris, pour la première fois, le 19 avril 1774. Gluck avait alors soixante ans. Dans les cinq années qui suivirent, il donna successivement *Iphigénie en Tauride*, *Orphée*, *Alceste* et *Armide*, c'est-à-dire les œuvres qui ont le plus victorieusement établi sa gloire. Précédemment il n'avait composé que des opéras italiens ; or on sait ce qu'étaient les opéras italiens au dix-huitième siècle : une succession d'airs très longs, construits généralement d'après un modèle unique et dont le déroulement monotone était incompatible avec tout mouvement scénique, tout accent dramatique. Gluck, cependant, avait déjà fait effort pour s'affranchir : *Orfeo* et *Alceste* représentés à Vienne sous leur première forme (très amplifiée dans les versions françaises) avaient montré ce qu'il ambitionnait de faire. Mais quelque succès qu'eussent obtenu ces œuvres, elles n'auraient point suffi pour amener la révolution complète que rêvait Gluck : détruire l'opéra et lui substituer la tragédie lyrique. Par ses origines, l'opéra français se rapprochait de cet idéal : Lulli et Rameau avaient tracé la route ; Gluck, avec son génie ardent, passionné, profondément humain, devait l'élargir.

On sait que l'adaptation de l'*Iphigénie* de Racine est due au bailli du Rollet. Si l'on mesure une telle tentative d'après le genre des libretti d'alors, on la trouvera audacieuse ; et cependant cette audace nous paraîtra moins complète, si nous observons quel élément particulièrement dramatique fut négligé, entre autres, par du Rollet, — le colloque entre Iphigénie et son père pendant qu'on apprête son propre sacrifice :

IPHIGÉNIE

Calchas, dit-on, prépare un pompeux sacrifice,

. . . .

L'offrira-t-on bientôt ?

AGAMEMNON

Plus tôt que je ne veux !...

IPHIGÉNIE

Me sera-t-il permis de me joindre à vos vœux ?
Verra-t-on à l'autel votre heureuse famille ?

AGAMEMNON

Hélas !

IPHIGÉNIE

Vous vous taisez ?

AGAMEMNON

Vous y serez, ma fille...
Adieu !...

Quel parti, de nos jours, un musicien — Wagner, par exemple, — eût tiré d'une scène si poignante !

Il n'est pas nécessaire d'entrer dans le détail d'une œuvre que tous ceux qu'intéresse la musique connaissent, soit pour l'avoir étudiée soit pour en avoir entendu tant de nombreux fragments dans les concerts. Plus austère qu'*Iphigénie en Tauride* où se rencontre une plus grande diversité d'effets, elle n'en dégage pas moins toute la noblesse, toute la force, toute l'émotion, toute la grâce même, qui caractérisent si absolument le génie de Gluck.

L'interprétation d'une grande œuvre classique telle que celle qui nous occupe nécessite non seulement des dons particuliers, non seulement une musicalité certaine, mais encore cette maturité de talent que donnent la réflexion et l'expérience et qui constitue l' « autorité ».

Ces conditions essentielles, nulle artiste ne les réunit à un plus haut degré que Mlle Lucienne Bréval ; elle en a donné la

preuve en maintes circonstances et tout récemment encore lorsqu'à l'Opéra elle personnifiait, avec un si magnifique éclat, Armide. On pouvait donc être assuré que le rôle d'Iphigénie conviendrait à merveille et à sa rare nature et à son admirable talent. En effet, tout ce que ce rôle comporte de jeune dignité, de pure et touchante tendresse, tout ce que la musique y exprime de noble, d'auguste et d'émouvant, Mlle Bréval le traduit avec un art souverain. Il n'est rien, ni dans son chant ni dans son jeu, qui ne soit, par le style et par le sentiment, d'une suprême justesse, d'une suprême éloquence. La soirée d'hier datera dans la glorieuse carrière de Lucienne Bréval.

Parmi les nombreux airs de danse que contient chacun des actes d'*Iphigénie en Aulide* dans la version primitive, on a fait, pour la représentation de l'Opéra-Comique, un choix ; et d'après ces airs de danse, triés un peu trop au hasard — quelques-uns des plus caractéristiques ont été négligés, — on a réglé le long ballet du second acte. La chorégraphie, les mouvements qui animent ce ballet, les costumes, les accessoires constituent, probablement, un triomphe d'érudition et d'exactitude. Cependant cet ensemble si chatoyant et voluptueux me paraît répondre tout particulièrement, pour la circonstance, à notre conception moderne d'une antiquité grecque uniquement aimable et souriante ; Gluck et son époque l'imaginaient plus rigide et sévère. Malgré tout le succès qu'a obtenu le ballet de Mme Mariquita, je l'eusse préféré plus conforme au caractère total de l'œuvre de Gluk.

19 décembre 1907.

D'INDY

L'ÉTRANGER, action musicale en deux actes *(Académie nationale de musique)*.

Au bord de l'Océan, en pays basque — autant que l'indiquent les costumes, — dans un village de pêcheurs, les barques viennent de rentrer. On n'a rien pris. La mer ne cesse pas d'être hostile. Que persistent les mauvais jours et ce sera, pour de pauvres gens, la ruine et la misère.

Des lamentations s'élèvent où percent aussi des cris de colère. Un homme est là, en effet, triant à l'écart les poissons que ses filets n'ont pas manqué de ramener. Pour celui-là, la pêche est immanquablement fructueuse.

Nul ne sachant son nom, son origine, ni pourquoi il est venu dans le pays, on l'appelle l'Étranger.

A son bonnet de laine brille une pierre précieuse. On le dit sorcier ; on assure qu'il a le secret de formules magiques pour calmer les flots.

Il est charitable pourtant. Souvent il abandonne sa pêche à de plus malheureux ; plusieurs fois il a sauvé des pêcheurs en péril.

Cependant on le hait ; on le tient à l'écart, ainsi que s'il répandait des maléfices, et les enfants le poursuivent de huées.

Seule, une jeune fille — Vita, la fiancée d'André, le douanier, — attirée par le mystère qui en éloigne les autres, autant que

par la gravité et la bonté de son visage, recherche sa présence, se plaît à ses entretiens, s'émeut au récit de ses courses lointaines, tandis que lui-même s'abandonne au charme de sa jeune beauté et de sa pitié ingénue.

Une intime loi, dit-il, lui commanda toujours d'aider, de servir les autres ; pourtant il partira d'ici sans qu'aucune âme le regrette.

Et Vita proteste qu'une âme, au moins, gardera son souvenir.

Enhardi, l'Étranger ne réprime plus l'émotion qui déborde de son cœur : il aime Vita et le lui dit.

Mais voici passer le sergent André — véritable gars de village, infatué et bellâtre — conduisant à la geôle un contrebandier que depuis longtemps il pourchassait et qu'enfin il vient de surprendre.

Vainement l'Étranger intercédera-t-il en faveur d'un misérable dont les enfants vont manquer de pain. André obéira à son devoir. D'ailleurs, ne projette-t-il pas, avec la prime que va lui valoir sa capture, d'acheter un beau collier pour sa fiancée, Vita ? Ne doit-on pas publier demain, en chaire, les bans de leur prochain mariage ?

— Peut-être ! répond Vita, en attachant ses regards sur l'Étranger qui s'éloigne, dans le dernier rayonnement du soleil.

Ainsi prend fin le premier acte. Au second acte, dans l'animation joyeuse du dimanche, les commérages vont leur train.

La messe est dite et les bans n'ont pas été publiés. Les amis ricanent et la mère de Vita, courroucée, gronde son enfant rebelle. Vita ne l'entend pas. Les yeux perdus vers l'Océan, Vita attend la destinée.

Cependant, l'Étranger s'approche d'elle. Il va partir ; il doit partir pour jamais !

— Pourquoi ? interroge Vita, douloureusement ; pourquoi pars-tu et qui es-tu ?

Il est celui qui rêve le bonheur de tous les hommes frères ; il est celui qui aime les pauvres et les inconsolés ; il part parce

qu'il apporte à Vita le trouble et la peine, il part parce qu'il l'aime, parce que sa passion et son désir sont plus forts que lui.

Mais, en partant, il lui laisse l'émeraude, éclairée d'une lueur surnaturelle, qui brillait à son bonnet ; la pierre de miracle par qui « une volonté pure peut s'imposer aux vents et à la mer ». A présent qu'il a oublié le bonheur de tous pour s'abandonner à son égoïste bonheur, la précieuse relique a perdu sa vertu, comme il a perdu lui-même tout pouvoir sur sa volonté.

Que Vita se souvienne toujours en face de la mer, de l'Étranger sans nom qui gardera l'impérissable mémoire de « sa beauté, de sa bonté, de sa claire jeunesse ! »

Et l'Étranger s'éloigne lentement.

Alors Vita se dresse et marche vers la mer, « aux caresses mortelles ».

— Je jure, s'écrie-t-elle, qu'il emporte avec lui mon âme ; je jure que mon corps de vierge, toi seule, ô mer, tu le posséderas.

Puis, d'un large geste, en gage de serment, elle jette dans les flots l'émeraude sacrée.

Cependant le vent s'est élevé ; un grain s'avance, venant du large ; l'Océan roule un bruit sinistre. Hommes et femmes accourent. On s'inquiète, on tremble, car l'*Artémise*, au patron Jean-Marie, a passé la nuit en mer et n'est pas encore rentrée.

Voici cependant qu'on l'aperçoit. Sans mâture, hélas ! elle va à la dérive, vers le grand rocher. Tout secours semble impossible. La terreur est sur tous les visages.

— Armez le canot ! crie impérieusement une voix.

C'est l'Étranger. — Que veut-il, qu'espère-t-il ?

N'a-t-on pas tout essayé ?

— Armez le canot ! reprend la voix.

Le canot est paré.

— Qui vient ?... Personne ?... A Dieu vat !...

Alors, sortant de la foule muette, Vita s'élance, étreint l'Étranger dans un long baiser, et marchant près de lui :

— Je vais avec toi... je t'aime !

Et ils disparaissent, tandis que tous, les suivant des yeux, traduisent par des clameurs chaque phase de la lutte impossible.

Tout à coup, un cri suprême, une lame gigantesque qui s'abat, puis des voix qui s'unissent dans la psalmodie du *De profundis*. Et c'est la fin.

Si je regrette la singulière combinaison qui introduit et fait mouvoir dans un drame de réalité quotidienne un personnage symbolique tel que l'Étranger ; si je regrette certaine émeraude qui brilla jadis à l'avant de la nef du ressuscité Lazare, et dont la vertu miraculeuse traversa les siècles et n'expira qu'hier soir, à l'Opéra, je conviendrai cependant que le poème imaginé par M. Vincent d'Indy représente, par sa conception, sinon par son texte, une œuvre de très haut et très noble caractère.

Ainsi que l'action à laquelle elle est étroitement liée, qu'elle traduit et commente avec une fidélité constante, la musique de *l'Étranger* est relativement simple. En entreprendre l'analyse détaillée, c'est-à-dire la suivre pas à pas alors qu'elle s'assouplit elle-même au moindre mouvement du drame, à la moindre expression du texte, serait impossible. Je ne pourrai donc désigner que les pages les plus significatives, les plus belles d'ailleurs.

D'abord le prélude, où apparaît, pour la première fois, sous un doux et rapide dessin des violons, léger comme la brise de mer, le thème qui domine l'œuvre entière et qui n'est autre chose qu'une mélodie liturgique empruntée à l'office du jeudi saint : *Ubi caritas et amor Deus ibi est,* thème de charité et d'amour qui atteindra le plus haut sommet de l'expression lorsque l'Étranger dira à Vita : « Je suis celui qui rêve, je suis celui qui aime. »

Le thème charmant qui définit le confiant abandon de Vita. Le récit de l'Étranger « Partout où j'ai passé », la totalité

de cette scène entre eux deux, avec les interruptions, les hésitations, les paroles qu'on voudrait reprendre à mesure qu'elles s'échappent des lèvres.

Le beau prélude du second acte, à la fois très clair et très profondément expressif.

Le chœur si joyeux des pêcheurs, au matin du dimanche, et son rythme à trois et cinq temps alternés, d'essence populaire. La pathétique invocation de Vita devant l'Océan, sous le fluide dessin des violons du premier prélude. Le long entretien entre Vita et l'Étranger, tout empreint de passion et d'émotion poignante.

La douloureuse et si lyrique apostrophe de Vita : « O mer, sinistre mer », avec le curieux et bel effet des voix mêlées instrumentalement à l'orchestre.

Enfin, la puissante péroraison, la page si vigoureusement pittoresque où tant d'invention orchestrale se manifeste dans la gradation des nuances, depuis le premier frisson de la mer aux approches de la tempête, jusqu'à l'écroulement de la vague qui engloutit Vita et l'Étranger.

Tels sont, à peu près, et bien en raccourci, les points culminants d'une partition où le haut talent de M. d'Indy se présente en état de superbe et absolue indépendance. Trop peu apparente dans *Fervaal*, sa personnalité, dans *l'Étranger*, éclate vivement. De l'imperturbable technique qu'il y manifeste, des trouvailles d'instrumentation qu'on y rencontre à tout instant, que dire qui n'ait été dit cent fois ?

Ce qui importe, c'est que, dans cette œuvre belle et puissante, la vie circule constamment ; c'est qu'à l'encontre d'autres œuvres de M. d'Indy, la sensibilité et l'émotion y tiennent la plus large place. Ce qu'il faut dire encore, c'est que *l'Étranger* ne peut manquer d'ajouter à la gloire de la musique française contemporaine un beau rayon de plus.

Je doute que M. d'Indy ait rêvé jamais une interprétation du rôle de l'Étranger et du rôle de Vita supérieure à celle

que réalisent magnifiquement M. Delmas et Mlle Bréval.

On ne saurait y montrer une plus noble sincérité, plus d'émotion, plus de passion et, en même temps, plus de simplicité et de sobriété que le font ces deux grands artistes dont le talent suscita, hier soir, à maintes reprises, les acclamations du public.

5 décembre 1903.

LALO

NAMOUNA, ballet en un prologue et deux tableaux, de Nuitter et Petipa *(Académie nationale de musique).*

COMBIEN nos mœurs artistiques se sont rapidement modifiées !

En un temps où, presque au sortir du berceau, un musicien peut aspirer au rang de chef d'école, pourra-t-on croire qu'il y a vingt-six ans à peine, un compositeur âgé de soixante ans comptait encore parmi les « jeunes » devant qui restaient sévèrement closes les portes de l'Opéra et de l'Opéra-Comique ? Et lorsque par hasard s'ouvraient ces portes, qui se souvient de l'accueil que réservait alors le public à ceux qui avaient osé ne pas attendre d'être morts pour les franchir ? Malheur surtout aux audacieux qui ne redoutaient point de s'écarter du genre où l'opinion les avait enfermés : l'insuccès, jadis, de *Namouna* nous renseigne sur leur sort.

C'est le 6 mars 1882, un mois après que la répétition générale de *Namouna* avait réuni la critique, les amis de l'auteur et les amis de la maison — ce qui constitue des catégories d'amis de qualités différentes, — que le ballet d'Edouard Lalo fut représenté à l'Opéra. Durant cet intervalle extraordinairement long, un état d'esprit avait eu tout le loisir de s'établir, état d'esprit franchement hostile, du reste. En effet, si Lalo était alors très

justement apprécié, très sincèrement admiré par ses confrères de tout âge et par les véritables dilettantes, son nom n'éveillait guère dans l'idée du public que l'image d'un art sévère, diamétralement opposé au caractère convenu de la musique de ballet. C'est-à dire que Lalo, après avoir accompli déjà l'admirable labeur que l'on sait, se voyait dénier le droit d'obéir à sa fantaisie et d'écrire l'œuvre que cette fantaisie lui avait dictée.

On sait ce que fut la soirée du 6 mars 1882. On apprendra avec joie — et certainement sans surprise — l'éclatante revanche d'hier soir, revanche que la critique constatera ce matin avec une plus complète unanimité et un plaisir non moins vif, j'en suis convaincu, que la critique d'il y a vingt-six ans proclama la défaite.

Le scénario de *Namouna* n'est ni meilleur ni pire que la plupart des scénarios de ballet. La scène se passe à Corfou. Un forban, Adriani, vient de perdre au jeu ses trésors, ses armes, sa tartane et jusqu'à son esclave Namouna. Mais l'heureux adversaire, Ottavio, généreux comme il convient à un gentilhomme vénitien, rend la liberté à la belle captive. On devine ce que sera l'action : Adriani, pour reconquérir son esclave, recourra aux procédés coutumiers : duel, embuscades, etc. Namouna, éprise de son sauveur, trouvera dans son amour et sa reconnaissance les moyens les plus ingénieux et les plus chorégraphiques d'écarter de lui tous les périls, et Ottavio, gagné enfin par une si tendre persévérance, unira sa destinée à celle de Namouna.

Il faut avoir entendu *Namouna* pour comprendre ce qu'une belle imagination d'artiste peut prêter d'attraits aux faits les moins significatifs. En cette circonstance, l'imagination de celui qui fut l'un des plus sûrs artisans de notre rénovation artistique n'est certainement pas restée en défaut. Mais si l'on considère combien l'art, toujours nouveau, de Lalo — aussi bien dans *Namouna* que dans ses autres œuvres — présente

toute sa nouveauté d'idée, d'harmonie, de rythmes, de sonorités orchestrales avec une aisance naturelle, combien sans le moindre effort il nous pénètre et nous conquiert, on reste confondu des injustices de jadis. Et cette facilité, ce tour naturel ne nous paraissent-ils pas singulièrement frappants dans *Namouna* ?

Pourrait-on souhaiter, parmi tant de thèmes capricieux, tendres, charmants, toujours originaux, des lignes plus nettes ? Parmi tant de rythmes, des accents plus fermes ? Parmi tant d'harmonies séduisantes, des agrégations plus claires ? Et parmi tant de trouvailles orchestrales, — elles sont innombrables — comment ne pas signaler particulièrement l'étonnante traduction des joies turbulentes d'une fête foraine ? Rien n'y manque : ni l'éclat, ni la verve, ni la gaieté ; et cependant la tenue artistique reste parfaite. Traduire de la vulgarité par de la vulgarité, c'eût été, sans doute, plus conforme aux doctrines véristes ; c'eût été, dans tous les cas, plus facile. Mais Lalo pensait — comme certains musiciens le pensent encore — que la musique n'est point faite pour toutes les besognes.

C'est donc un rare plaisir que d'entendre cette mélodieuse *Namouna* qu'on accuse d'être trop « symphonique ». Certes, elle est symphonique et l'on bénit le ciel qu'elle le soit quand on écoute, par exemple, l'admirable *thème varié* ; mais elle est symphonique avec tant de distinction et de discrétion, de finesse et d'amabilité !

Comment définirai-je le talent de Mlle Zambelli, la délicieuse protagoniste de Namouna, à moins qu'il me soit permis de dire qu'elle ressemble à un papillon qui aurait beaucoup d'esprit ? Sa grâce et sa vivacité défient les épithètes.

31 mars 1908.

LEONCAVALLO

ZAZA, comédie lyrique en quatre actes, tirée de la comédie de MM. P. Berton et Ch. Simon *(Théâtre italien. Sarah-Bernhardt)*.

LE succès de *Zaza*, de M. Leoncavallo, poète et musicien, — puisque le livret, tiré de la comédie de MM. Pierre Berton et Charles Simon, jouée au Vaudeville en 1898, est de la plume de M. Leoncavallo lui-même, — a été consacré dans le monde entier, paraît-il, par plus de cinq cents représentations.

J'ai recueilli dans la traduction française de *Zaza*, cet axiome qu'énonce, avec l'accompagnement d'un « menuet funèbre », un personnage de la pièce : « L'Art, mon bonhomme, c'est ce qui fait rigoler. »

Voilà ce qui explique tout de suite la brillante carrière de *Zaza*. Joyeuse, bouffonne, trépidante, la musique de *Zaza* doit satisfaire, en effet, cette importante partie du public qui veut qu'on l'égaye, avant tout.

On se souvient que Zaza, l'héroïne de la comédie, est une diva de café-concert et que l'action se déroule d'abord dans les coulisses d'un music-hall, au milieu d'un monde d'auteurs, de régisseurs, d'acteurs, de chanteurs, de danseurs, de clowns, etc., etc.

Ce milieu, choisi par M. Leoncavallo pour y affirmer une

fois de plus sa foi « vériste », est essentiellement propice au développement de scènes gaies, de dialogues humoristiques, fantaisistes, de facéties où peuvent se rencontrer, de la façon la plus naturelle, des refrains comme celui-ci :

Non, j'ne veux pas
V'nir en bas,
Au jardin
C'est malsain !

Et les moyens musicaux propres à traduire un état d'esprit si aimable ne pouvaient guère différer — à la manière près — des rythmes de scherzos pimpants, folâtres, badins, des valses vives ou lentes, des mélodies légères et, certes, faciles, des chansons reprises en chœur et scandées de bruits de cannes ou de verres, des parodies de fugues, même, de tant d'effets d'orchestre comiques qui émaillent la partition de *Zaza*.

Que tout cela procède d'un art absolument sans façon, que tout cela, malgré la jovialité, l'allégresse de l'allure, soit parfois un peu gros et un peu lourd, il s'en faut qu'on puisse en douter. Evidemment, les raffinés n'y trouveraient pas de quoi les satisfaire. Néanmoins, cela marche assez rondement et peut passer pour vivant et amusant.

L'envers de la médaille, hélas ! c'est le caractère sentimental dont se parent certaines scènes de *Zaza*.

L'amour, pourtant si fragile, de Zaza et de Marcel s'exprime alors avec une extraordinaire emphase. Il s'exprime aussi avec toute l'absence de nouveauté et toute l'indifférence, en matière de style, qui se puissent rencontrer dans un même ouvrage. C'est par les accents redoutables des trompettes, des trombonnes et du tuba que la tendre ardeur de Zaza se manifeste, et c'est par le fastidieux intermédiaire des unissons d'instruments à cordes ou par l'inévitable solo de violon aux notes pâmées, que la flamme de Marcel répond à la flamme de Zaza.

C'est, en un mot, l'abus des procédés les plus connus, qu'aucun trait d'imagination personnelle ne vient rafraîchir, quand ce ne sont pas de puérils effets, tels que cet *Ave Maria* de Cherubini, gauchement exécuté sur le piano par une fillette, Toto, tandis qu'en une mélodie larmoyante, Zaza ouvre son âme aux douceurs entr'aperçues de la vie familiale.

Quelques pages ayant recueilli, cependant, de particuliers applaudissements, je me garderai de ne pas les signaler. Ce sont, au troisième acte, les adieux de Marcel, et, au quatrième acte, une phrase en *ut* mineur, que chante Zaza, phrase de caractère élégiaque qui dégage une impression assez pathétique.

J'ai dit combien l'orchestre de *Zaza* se répand en sonorités violentes. Je dois dire aussi que ce même orchestre souligne de traits souvent spirituels les entrées, les sorties et les jeux de scène d'un personnage caricatural entre tous : Anaïs, mère de Zaza.

Les interprètes de *Zaza* se sont montrés excellents. Ils ont enlevé l'ouvrage avec autant de verve et d'entrain qu'il était nécessaire.

23 mai 1905.

◘

PAILLASSE *(Théâtre national de l'Opéra-Comique).*

M. Albert Carré donnait, hier soir, à ses abonnés un nouveau spectacle composé de deux petits ouvrages qui, l'un et l'autre, ont été déjà représentés à Paris. Le premier, *Phryné*, parut d'abord sur la scène de l'Opéra-Comique de la place du Châtelet le 24 mai 1893, et l'on se souvient du succès qu'en obtint la musique, musique légère comme il le fallait, où se retrouvent les qualités de verve, d'esprit et de gaieté que sait manifester Camille Saint-Saëns quand il lui plaît de quitter l'Empyrée.

Déjà en 1902, *Paillasse* s'était rencontré les mêmes soirs, à l'Opéra, avec *Samson et Dalila* ; ce n'est donc pas la première fois que la musique de Saint-Saëns et la musique de M. Leoncavallo ont été amenées, par le hasard, à voisiner. Il est probable qu'en fait de relations, elles en resteront là.

On sait que le scénario de *Paillasse* est à peu de chose près la reproduction du drame de Catulle Mendès, *la Femme de Tabarin*, où l'on voit, sur des tréteaux forains, un pitre amoureux et jaloux qui, passant de la fiction à la plus sanglante réalité, tue sa propre femme sous les yeux des spectateurs.

Aux qualités littéraires dont le poète Mendès avait paré ce drame violent, M. Leoncavallo a substitué une musique tumultueuse et très voyante. C'est tout ce qu'on en peut dire. Par quel miracle de talent M. Albers a-t-il pu donner au rôle de Tonio un éclat qui lui a valu tant de succès dans le prologue ? Par quels prodiges de valeur la charmante Mlle Lamare, l'excellent Salignac et le parfait chef d'orchestre Louis Hasselmans parviennent-ils à donner l'illusion qu'il y a, dans *Paillasse*, plus et mieux qu'une débordante véhémence ? C'est ce que je ne saurais expliquer.

En tout cas, le succès des interprètes a été très grand.

14 janvier 1910.

LISZT

LES PRÉLUDES, poème symphonique
(Concerts Lamoureux).

On sait que c'est à une méditation poétique de Lamartine, *les Préludes*, que Liszt emprunta le titre et le canevas de son poème symphonique : l'amour, radieuse aurore de toute existence ; ses orages, les illusions dissipées ; l'oubli et le repos demandés au calme si doux de la vie des champs ; puis la lassitude du charme bienfaisant que répand la nature ; enfin, lorsque « la trompette a sonné le signal des alarmes », l'élan vers les combats où, quelle que soit la guerre qui l'appela en ses rangs, l'homme se retrouve, conscient de lui-même et dans la pleine possession de ses forces.

Ce programme, *les Préludes*, de Liszt, le déroulent — constamment saisissable — avec un ordre, une clarté, une intensité d'expansion et une maîtrise suprême, par le développement et les transformations de deux thèmes principaux, noblement éloquents dans leur expression première, dramatisés ensuite et mouvementés jusqu'au tumulte, puis ramenés au charme paisible de l'églogue, et enfin emportés de nouveau jusqu'à l'éclat d'une vaste péroraison héroïque et triomphale.

Et dans ce poème symphonique — comme dans la majorité des poèmes de Liszt — si extraordinaires qu'y puissent apparaître la science technique et l'invention orchestrale — c'est

toujours la musique, la plus expressive musique, qui parle en souveraine.

Combien d'œuvres, bruyamment célébrées, dont on ne pourrait dire autant.

2 novembre 1903.

⊡

FAUST-SYMPHONIE.

PARMI les œuvres orchestrales de Liszt, dont M. Chevillard a une si parfaite intelligence et qu'au profit de son public il s'attache à mieux faire connaître, la *Faust-Symphonie* tient le premier rang pour sa hardie conception, qui n'a point de modèle dans le passé, pour sa réalisation puissante et si personnelle, pour les extraordinaires inventions d'un Finale qui semble écrit en traits de feu, de même que pour la beauté et le charme pur que dégage le délicieux épisode de « Gretchen », cette page unique dans toute la musique moderne.

Définitivement inscrite au répertoire des Concerts-Lamoureux, l'œuvre que seul Liszt était capable d'imaginer, toujours plus captivante chaque fois qu'on l'entend, gagne aussi, chaque fois, un plus grand nombre d'admirateurs.

21 novembre 1904.

MAGNARD

BÉRÉNICE, tragédie en musique, en trois actes *(Théâtre national de l'Opéra-Comique)*.

Voici une œuvre très remarquable.

Dans une préface pleine d'esprit et de bonne humeur, M. Albéric Magnard rassure tout d'abord les admirateurs de Racine. « J'aime trop sa *Bérénice* pour ne pas l'avoir respectée. » Et plus loin, il ajoute : « Les chefs-d'œuvre de la littérature n'ont rien à craindre de mes violons et de mes flûtes... » J'arrête là la citation, afin de ne contrister personne...

Donc, la tragédie de M. Albéric Magnard n'a de commun avec le chef-d'œuvre de Racine que le fond historique du sujet, le conflit de sentiments qui déterminera — malgré lui, malgré elle, — Bérénice à quitter Titus et Titus à laisser partir Bérénice ; seulement, si ce conflit et son issue restent les mêmes, la manière dont M. Magnard les a mis en action lui est tout à fait personnelle et suffit à constituer une *Bérénice* nouvelle.

Le premier acte se passe en une villa toute fleurie, aux environs de Rome. Là, dans la tiédeur d'un jour qui va finir, la reine de Judée attend fiévreusement le retour du bien-aimé. Sa suivante, Lia, évoque en vain de lugubres présages. Vespasien est mourant. « Titus, fils de César, t'a consacré sa vie, dit-elle, Titus César te quittera. »

Cependant Titus est arrivé, et maintenant, aux bras l'un de l'autre, les deux amants oublient Rome, le Sénat, le peuple et ne doutent pas plus de l'avenir qu'ils ne doutent de leurs étreintes.

Mais voici qu'à la nuit tombée se présente Mucien, escorté de soldats. Vespasien va mourir ; il faut que Titus se hâte d'aller recueillir son dernier souffle.

Si l'empire du monde échoit à Titus, il devra d'abord s'isoler en un deuil de sept jours. « Ma retraite écoulée, je t'attends, Bérénice, dans le palais des Césars. »

Le second acte se déroule dans le cabinet de l'Empereur.

Titus, durant sa solitude, s'est recueilli. Son devoir lui est apparu.

C'est lui-même, c'est son propre cœur qu'il doit vaincre d'abord, et il sait quelles larmes seront le prix de sa victoire. D'autre part, l'impitoyable sagesse de Mucien lui fait entrevoir mille périls pour la paix de Rome et de l'Empire, s'il hésite plus longtemps à renvoyer au delà des mers, la reine étrangère, la femme stérile détestée des Romains, Bérénice. Or, voici que Bérénice, ainsi qu'il le lui avait prescrit, est venue vers Titus. Ce n'est point le trône promis qu'elle vient réclamer, c'est l'amant, c'est le cœur loin duquel elle ne peut vivre. Mais l'accueil de César l'a glacée. Des cris, des injures montent de la rue jusqu'à son oreille. On insulte Bérénice et nulle voix n'ordonne le châtiment des coupables !... L'infortunée reine a compris la nécessité du sacrifice ; elle partira donc, mais non sans avoir obtenu que sur la trirème qui l'emportera le soir même, Titus vienne lui dire un suprême adieu.

Au troisième acte, nous sommes dans le port d'Ostie. Sous la tente du navire prêt à partir, Bérénice invoque Vénus. Que celui dont ses larmes ont fléchi le cœur n'oublie point sa promesse, et Bérénice offrira en holocauste à la déesse sa longue chevelure. Or Titus est venu, et ce qu'il veut maintenant, c'est rentrer triomphalement dans Rome avec Bérénice ou

fuir pour toujours avec elle. L'héroïque amante refuse. Elle n'a souhaité rien que revoir une dernière fois celui qu'elle renvoie et qui emporte sa vie ; et lorsque le navire lève l'ancre, Bérénice laisse tomber dans la mer cette belle chevelure qu'elle a coupée et que la légende a transformée en une brillante constellation.

Ainsi qu'on en peut juger, ce poème se tient loin des scénarios habituels. Ici, point de complications, point de dramatique incident, si ce n'est, au second acte, l'effervescence populaire sous les fenêtres du palais de César, et, au troisième, le touchant épisode des cheveux jetés dans les flots. L'action se résume donc en un conflit passionné qu'animent successivement la joie, l'espoir, la douleur et les larmes. Aussi la musique se donne-t-elle libre cours, cette musique noble et émouvante, née avec le poème et qui ne pouvait, par conséquent, le trahir. Conçue par un artiste qui peut s'enorgueillir de ses goûts tout classiques et de sa culture musicale toute traditionnelle, la partition de *Bérénice* présente des qualités d'imagination, une puissance émotive, une richesse de moyens techniques, une solidité et une dignité qui ne fléchissent en aucun moment. Peut-être par sa tenue même, peut-être en raison de l'immobilité relative de l'action, cette partition dégage-t-elle une impression non pas précisément de longueur, mais de lenteur, ce qui n'est pas tout à fait la même chose. Cette lenteur, en effet, peut provenir d'une interprétation d'ailleurs remarquable, qu'un excès de soin peut avoir inclinée à la mollesse et qu'il appartient à la baguette de M. Ruhlmann d'animer un peu plus.

16 décembre 1911.

MASCAGNI

AMICO FRITZ, comédie lyrique en trois actes, adaptation de M. Suardon, d'après Erckmann-Chatrian *(Théâtre italien Sarah-Bernhardt)*.

De même que tant d'autres œuvres empruntées à notre fonds poétique ou dramatique, de même que *la Bohême*, qu'*Adrienne Lecouvreur*, que *la Tosca*, *Fedora*, que *Zaza*, *l'Ami Fritz* nous revient d'Italie, illustré de musique.

C'est en 1891, à Rome, que la comédie lyrique de M. Mascagni fut représentée pour la première fois, c'est-à-dire à l'époque où se manifestait si vivement l'émotion qu'avait soulevée, en Italie et en Allemagne, *Cavalleria rusticana*, à l'époque où régnait, dans une certaine partie du monde musical, cette extraordinaire fièvre que M. Hugo Riemann appelle la fièvre « mascagnienne ». Si l'on s'étonne aujourd'hui que *Cavalleria rusticana* ait pu faire naître un tel état d'esprit, on ne s'étonnera pas qu'*Amico Fritz* n'ait pas suffi à le maintenir.

Parmi les considérations qui ne me permettent pas de louer cette œuvre, ainsi qu'il m'eût été très agréable de le faire, il en est certainement dont l'importance ne frappe pas le public : celles, par exemple, qui ressortissent d'un style insuffisant, d'une écriture rudimentaire où, sous prétexte peut-être de moder-

nisme, se produisent certaines successions harmoniques à la fois inhabiles et peu agréables. Mais ce que le public peut constater aussi bien que moi, c'est à quel point la musique de l'*Ami Fritz* diffère du caractère si simplement idyllique de la pièce, c'est combien cette musique s'efforce au delà du sentiment aimablement touchant et nullement passionné et tragique que représente l'amour de Fritz Kobus et de Suzel.

Encore si cette erreur de traduction, qui peut s'expliquer par la différence des tempéraments, était compensée par quelque nouveauté, si ces accents, pour excessifs qu'ils soient, comportaient quelque originalité !... Mais non, dans les trois actes de *l'Ami Fritz* il ne se produit véritablement rien qui nous apporte une surprise, rien qui s'enveloppe d'une façon séduisante, rien, non plus, dans l'orchestre, qui soit exprimé par de belles ou curieuses sonorités. Et même on peut reprocher à M. Mascagni d'avoir négligé une couleur locale qui s'imposait et qu'indiquent à peine deux thèmes alsaciens dont il est grand dommage qu'il n'ait point tiré quelque intéressant parti ; deux thèmes, en un mot, qui viennent, passent et s'en vont tels qu'ils sont venus.

Cependant, les situations suffisamment musicales ne font pas défaut dans *l'Ami Fritz*. Il en est une, la scène du « Cerisier », que M. Mascagni a traitée beaucoup plus agréablement que les autres ; elle est vivante, et le dialogue qui, cette fois, s'appuie sur un mouvement de l'orchestre rythmé à la manière des valses alsaciennes, ne manque ni de grâce ni de sensibilité juste. Mais une autre situation, plus musicale encore et qui réclamait une traduction particulièrement expressive et touchante, c'est celle où Suzel sent son cœur se fondre aux accents du violon de Beppe.

Je ne crois pas que le long solo de violon — fort bien joué par M. Alessandro Genesini — suffise à dire tout ce qu'il y avait à dire en la circonstance.

Pour le duo de « la Bible », entre Suzel et le vieux rabbin

David, M. Mascagni a fort judicieusement choisi un choral luthérien qu'il accompagne avec une grande simplicité d'harmonie et qu'il maintient d'abord dans la sonorité grave et sereine que comporte son caractère et que comporte également le texte du récit. Malheureusement, cette heureuse sobriété ne se manifeste qu'un moment, après quoi le duo, la Bible et Luther se perdent dans l'emphase et se noient dans le bruit.

Je pense avoir marqué assez souvent combien il m'est plus agréable d'incliner vers l'indulgence que vers la sévérité. On croira donc à mon regret de ne pouvoir m'arrêter, dans *Amico Fritz,* sur une page en tout point remarquable et digne de la renommée qu'a value à M. Mascagni le retentissant succès de *Cavalleria rusticana.*

10 mai 1905.

MASSENET

WERTHER *(Théâtre national de l'Opéra-Comique).*

SIMPLEMENT, sans apparat, sans autre particularité qu'une distribution nouvelle et quelques modifications apportées à la mise en scène, l'Opéra-Comique a repris, hier soir, *Werther*, de M. Massenet.

Vous n'attendez pas que j'entre ici dans l'analyse détaillée d'une œuvre aussi universellement connue, constamment jouée sur les théâtres de France et d'Europe, rencontrée couramment sur tous les pianos, et chantée par tous ceux et surtout par toutes celles qui chantent.

Je veux cependant vous rappeler que cette œuvre date d'une époque où l'influence dominatrice de principes nouveaux se répandait sur notre musique ; que cette influence, M. Massenet la subit, sinon au même degré que certains, du moins autant que la plupart de ses confrères, et qu'il semble bien qu'avec *Werther*, après *Esclarmonde*, il ait payé une fois encore son tribut à la divinité du jour.

Que M. Massenet ait accompli cette évolution tout naturellement, par la seule loi de progrès qui s'impose à tout artiste de valeur, ou qu'à défaut d'une irrésistible vocation, il soit devenu wagnérien parce que le wagnérisme était alors à la mode, peu importe.

Ce qui importe autrement, c'est qu'il sut donner à *Werther* une unité rare ; c'est qu'il y répartit l'intérêt musical plus largement et plus également entre le chant et l'orchestre ; et c'est aussi qu'il ne cessa pas de s'y montrer « lui-même », par la grâce des idées, qui lui est si naturelle, par la séduction des sonorités, par l'émotion sincère de certaines pages et peut-être même par l'émotion plus artificielle de certaines autres.

A plus d'un de ces titres le premier acte de *Werther* retient mes préférences.

Il se déroule, en effet, presque tout entier dans une atmosphère intime et familiale, créée par un orchestre disert, épanoui, tout souriant d'aimable bonhomie, jusqu'au moment où, la nuit venue, le drame s'accuse avec la délicieuse apparition de Charlotte et de Werther, aux rayons de la lune, et que la musique, s'emplissant alors de caresses, monte et s'élève jusqu'au charme le plus intense, le plus pénétrant, le plus aigu. M. Massenet s'y révèle constamment, tout entier, avec ses dons les plus précieux, avec ses qualités les plus captivantes, avec son extraordinaire sûreté de main.

Il s'y révèle aussi avec ses regrettables exagérations, et il n'hésite pas, à la fin de ce premier acte, pensant, sans doute, nous émouvoir davantage, à nous enfoncer brusquement dans la poitrine, avec la violence du plus terrible *fortissimo* de l'orchestre, la douce et exquise phrase, le soupir d'ineffable tendresse qui nous avaient d'abord tellement charmés.

Ce procédé dont M. Massenet me semble avoir, de tout temps, abusé, provient, sans doute « d'une raison de son cœur », que ma raison, hélas ! ne connaît pas !

Je passe sur le charmant second acte, où se rencontrent le plus grand nombre d'épisodes musicaux, sur le si émouvant et si particulièrement célèbre premier tableau du troisième acte, pour m'arrêter à son second tableau et y signaler une importante modification de mise en scène due, je crois, à l'initiative de M. Albert Carré.

Ce n'est plus, à présent, la petite ville de Walheim et ses toits couverts de neige, que nous voyons en la nuit de Noël ; c'est, dans son cabinet de travail, à peine éclairé, le spectacle tragique de Werther si près de mourir, si près d'imposer à la nature « le deuil de son fils bien-aimé ! » Tandis que l'orchestre, déroulant longuement sa plainte, s'agrandit et monte enfin vers une expression véritablement poignante avec le thème « ne m'accuse pas... pleure-moi ! »

Et puis c'est l'intervention trop mélo-dramatique et puérile à mon gré, des chants, des rondes et des rires des enfants, et c'est enfin la mort de Werther, avec les belles pages qui closent la partition.

25 avril 1903.

▣

HÉRODIADE, opéra en quatre actes et sept tableaux de MM. Paul Millet et Grémont *(Théâtre municipal de la Gaîté)*.

SUIVANT de près la belle soirée offerte lundi à la presse et aux notabilités du monde musical, l'inauguration officielle des représentations lyriques du théâtre municipal de la Gaîté a eu lieu hier soir, avec une très brillante reprise d'*Hérodiade.*

Pour retrouver le souvenir d'un succès égal à celui qu'obtint *Hérodiade* hier soir, il faut remonter, à travers vingt années, aux triomphales soirées du Théâtre italien, alors que Fidès, Devriès, Jean et Edouard de Reszké et Victor Maurel nous présentaient, dans l'éclat de sa jeunesse, cette œuvre attachante.

Il semble donc qu'exception faite de certains bruyants ensembles — d'ailleurs faiblement inspirés et de forme surannée, — le temps n'ait altéré en rien les qualités franches et caractéristiques d'*Hérodiade.*

Le sourire et les caresses, les élans tendres y ont conservé

intacte toute la saveur de leur charme juvénile ; dans son orchestre, ce sont les même délices de sonorité et, dans tout le parcours de l'ouvrage, les mêmes mille empreintes d'une personnalité qui, si elle ne parvient pas toujours à nous persuader, sait toujours nous retenir captivés et séduits, même lorsqu'elle s'appuie sur cette médiocre action dramatique où la légende est déformée, où les caractères sont si singulièrement travestis.

Les pages maîtresses de la partition d'*Hérodiade*, c'est-à-dire le premier tableau du premier acte, d'une constante et chaude inspiration ; la grandiose scène religieuse dans le temple, avec la gravité recueillie des rites, des chants hébraïques et des danses sacrées ; le bel élan de l'*hosannah* sur la place de Jérusalem, dans le balancement des palmes ; et le délicieux prélude du quatrième acte retrouvèrent hier soir toute leur force d'expression, toute leur intensité d'effet.

D'ailleurs — et j'ai hâte de le dire — la marche victorieuse de cette représentation d'*Hérodiade* fut soutenue, non seulement par une interprétation hors pair, mais encore par des moyens d'exécution — orchestre, chœurs et mise en scène — tout à fait remarquables, d'autant plus surprenants qu'ils émanent d'une organisation toute récente, dont on peut dire que les quatre murs nus d'un théâtre l'ont vue miraculeusement naître.

22 octobre 1903.

◘

LE JONGLEUR DE NOTRE-DAME, miracle en trois actes, poème de M. Maurice Léna *(Théâtre national de l'Opéra-Comique).*

PARMI tant de poèmes d'opéra qui fournirent à la prodigieuse activité de Massenet l'occasion de créer des œuvres plus considérables, plus vastes, d'un sentiment plus ardent

ou plus profond, je n'en connais pas qui lui ait apporté une inspiration plus constamment soutenue et plus charmante que l'aimable poème du *Jongleur de Notre-Dame.*

La verve juvénile, la belle humeur, l'émotion sereine, le trouble tendrement religieux qu'il contient, Massenet en a traduit et exalté les différentes expressions avec un bonheur égal et, ajouterai-je, avec la plus rare franchise, l'art le plus manifeste et le soin le plus précieux.

Tout le premier acte, qu'animent tant de thèmes clairs, tant de rythmes vivants, est imaginé et écrit avec une sûreté, une liberté et une virtuosité qu'on dépasserait malaisément. Chacune de ses pages vibre ou exulte : la danse de la Bergerette, la scène si joyeusement turbulente du jongleur, l'intervention sévère du prieur, l'entrée et le discours autrement souriant du Frère Boniface :

Pour la Vierge d'abord, voici les fleurs qu'Elle aime.

Mais la dernière, où s'épanouit le thème si tendrement mystique qui désigne la miséricorde de Marie, laisse après elle une impression tout à fait délicieuse.

Le prélude du second acte, au moins dans sa seconde partie — la première m'a semblé bien exagérément bruyante, — prépare à souhait l'atmosphère calme et sereine du lieu où va se poursuivre l'action. Cette charmante période réapparaîtra d'ailleurs, et prendra un caractère plus captivant encore lorsque sa sonorité grave et berceuse enveloppera le travail silencieux des moines, ou bien lorsqu'à la faveur de son rythme Jean répandra ses regrets de ne pouvoir servir utilement Marie.

A noter encore l'amusant tournoi, égayé de mille malices orchestrales, où la peinture, la sculpture, la poésie et la musique se disputent la palme ; à noter surtout la délicieuse légende de la sauge, sa mélodie agreste, ses harmonies et ses timbres si ingénieusement naïfs, son apparente simplicité et son irrésistible effet.

Le dernier acte, en dépit des plus incontestables qualités, malgré la belle allure de la scène de Jean, malgré le très pathétique développement du thème de Marie, avec ses progressions si expressives, ne semble pas obéir à une direction aussi nette que les précédents. Peut-être l'épisode — essentiel, il est vrai — du miracle se prolonge-t-il trop ; peut-être les élans de la musique souffrent-ils de trop fréquentes interruptions.

Dans tous les cas, cet alanguissement de l'action finale ne paraît avoir nui en rien à l'ensemble de l'œuvre dont le succès a été aussi chaleureux et aussi complet qu'on devait le souhaiter. Les interprètes y ont eu d'ailleurs la belle part qu'ils ont su très hautement mériter. Mais si l'on doit à tous l'éloge, il est de toute justice de louer particulièrement M. Maréchal qui, par la façon dont il a chanté et joué le rôle de Jean, par l'art des nuances qu'il y a constamment apporté, s'est placé au rang de nos plus intéressants artistes.

11 mai 1904.

⊡

DON QUICHOTTE, comédie héroïque en cinq actes, poème de M. Henri Cain (d'après Le Lorrain) *(Théâtre Lyrique Municipal).*

Don *Quichotte,* qu'on entendait pour la première fois à Paris, hier soir, fut composé pour l'Opéra de Monte-Carlo et représenté vers la fin du mois de février dernier — c'est-à-dire il y a un peu moins d'un an, — sur cette scène royalement hospitalière.

Il ne s'agit pas cette fois, on le sait, du sublime toqué tel que l'inventa Cervantès ; cependant le Don Quichotte imaginé par Le Lorrain a conservé les traits du « Chevalier à la triste

figure » et il est aussi un héros, mais un héros plus humain plus tendre et qui va guerroyant,

> Pour les mères en deuil: les gueux, les opprimés,
> Pour tous ceux qui du sort ne furent pas aimés.

héros candidement épris d'une Dulcinée, — celle-ci n'est point certes une maritorne, — une Dulcinée jolie, frivole, moqueuse qu'il parvient cependant à attendrir un instant ; un héros que poursuivent le rire et le sarcasme jusqu'à ce que, succombant enfin sous le poids des réalités, il meure debout, la lance au poing et les yeux fixés vers les étoiles.

En dépit de tout ce qui bruit et papillote autour d'elle, cette figure, dont M. Henri Cain a scrupuleusement traduit la beauté, donne à l'œuvre tout entière un attachant caractère de gravité sereine et de bonté ; aussi a-t-elle inspiré à Massenet des pages qui compteront parmi les plus belles et les plus pathétiques qu'il ait écrites. La sérénade du premier acte, chaleureuse et discrète à la fois, le quintette, d'une grâce, d'un charme tout « Mozartien », l'air : « Géants monstrueux », d'une accentuation si ferme, la tendre rêverie de Dulcinée : « Lorsque le temps d'amour a fui », et par-dessus tout, la scène finale, d'une émotion si simple et si touchante, sont tout à fait dignes de Massenet. D'ailleurs, bien d'autres scènes demeurent captivantes par l'expression si habilement variée des sentiments, par l'ingéniosité de la forme, par le renouvellement d'un langage dont on pouvait croire qu'on connaissait chaque mot, chaque terme, enfin par la couleur, par l'atmosphère d'exotisme dont elles sont enveloppées, exotisme évidemment conventionnel, mais d'une telle élégance, d'une telle gaieté !

10 décembre 1910.

MENDELSSOHN

LA RÉFORMATION SYMPHONIE *(Concerts Lamoureux).*

La *Réformation Symphonie*, qu'on nous donna, hier, aux Concerts-Lamoureux, est une œuvre de physionomie austère, dépourvue de tout élément d'émotion profonde, dépouillée (sauf dans sa seconde partie) des séduisantes qualités d'élégance, de charme et de couleur, qui désignent, d'ordinaire, les œuvres de Mendelssohn.

Sévère en ses lignes, ainsi que le comportait la gravité de l'idée religieuse qui en détermina le plan et l'exécution, elle ne peut guère nous frapper que par sa belle ordonnance et l'extrême intérêt de ses développements.

Je sais gré, cependant, à M. Chevillard de nous l'avoir fait entendre. Pour l'honneur de la musique et pour l'éducation du public, je lui sais gré de ne pas négliger complètement le grand musicien qu'on ne cesse pas d'admirer en Allemagne, en Angleterre, en Belgique, c'est-à-dire partout où un plus sincère amour de la musique sait retenir, autour de noms justement illustres, une faveur qui, chez nous, s'épuise trop rapidement.

Indépendamment de leur nombre, de leur surprenante variété et de leur incontestable agrément, les œuvres de Men-

delssohn constituent de tels modèles de structure, d'écriture musicale et d'ingéniosité orchestrale, qu'on ne saurait, sans réel dommage et sans injustice, les laisser oublier.

L'exécution d'hier, très belle et très convaincue, me sembla pleinement rassurante à cet égard.

23 mars 1903.

MESSAGER

FORTUNIO. comédie musicale en cinq actes, d'après *Le Chandelier* d'Alfred de Musset, par MM. G.-A. de Caillavet et Robert de Flers *(Théâtre national de l'Opéra-Comique)*.

S'IL est un sujet qui devait tenter un musicien, c'est bien celui du *Chandelier*, surtout si ce musicien possédait comme M. Messager des dons d'élégance et de clarté, d'esprit, de grâce enjouée ; s'il unissait, comme lui, à la plus parfaite connaissance de la technique de son art, les qualités les plus rares d'émotion et de finesse.

Mais pour transformer *le Chandelier* en comédie musicale, il fallait aussi un lettré, un homme de théâtre, respectueux d'une œuvre illustre et très au fait des exigences de la musique. Ce sont nos amis, nos excellents collaborateurs G.-A. de Caillavet et Robert de Flers qui ont assumé cette responsabilité ; et je m'empresse de dire qu'ils l'ont accomplie avec un tact, une réserve et un bon goût dont il faut d'autant plus les louer que leur tâche était plus malaisée. Où la personnalité des adaptateurs est-elle intervenue ? Dans un premier acte d'abord, construit de toutes pièces et qui permet dans l'agréable grouillement d'une place de petite ville le dimanche, de situer, de présenter, de rendre intéressants les principaux personnages : maître André, le notaire, sa femme Jacqueline, Clavaroche, le capitaine, bientôt l'amant de Jacqueline, Fortunio, enfin, qui brûlé, dès la première vision, d'une mélancolique et ardente flamme, se substituera bientôt,

dans les bonnes grâces de l'aimable « notairesse », au brillant militaire. On entrevoit aussi la figure sympathique et sentimentale, quoi qu'il en dise, de Landry et celles de personnages épisodiques inventés pour communiquer à l'ouvrage lyrique plus d'animation et de pittoresque. Les auteurs ont ensuite substitué aux tableaux qui se succèdent à la façon du théâtre de Shakespeare des actes où se déroule l'action. Pour ce faire, ils ont été contraints soit de déplacer, soit de se priver de minimes détails, d'ailleurs sans grande importance. Enfin, ils ont précipité l'aveu d'amour de Jacqueline à Fortunio, sans doute pour fournir au musicien l'élément lyrique qui lui eût fait défaut dans les dernières scènes.

Je ne raconterai point *le Chandelier* ou *Fortunio* par le menu. Aussi bien ai-je déjà dit en quoi le livret différait de la pièce ; et s'il s'y trouve certains couplets qui ne sont point de la main de Musset, je ne doute pas qu'il n'y eût pris un goût extrême, surtout s'il les avait entendus, revêtus, parés de la musique qu'a imaginée M. Messager.

Pouvait-il y avoir pour le compositeur de *la Basoche* un sujet mieux approprié à son tempérament : un cadre pittoresque et non sans poésie, des amours légères et qui, sans aller jusqu'à la passion, sont pourtant teintées de mélancolie, de l'esprit, du mordant, la peinture franche et haute en couleurs de quelques silhouettes ridicules, de la joie et de la gaieté sans outrance, et surtout de l'ironie, une ironie qui voudrait être sceptique et ne l'est pas toujours, et qui, depuis Heine et Musset, a transformé le théâtre et lui a donné un piquant inconnu jadis.

Voici donc M. Messager aux prises avec une œuvre charmante, délicieusement adaptée par ses collaborateurs. Que va-t-il faire : va-t-il sacrifier à la muse tragique, pousser ses héros au noir, alourdir la trame légère par une orchestration puissante et compliquée ? Non point ; il demeure ce qu'il est, et ce qu'il est est considérable. Car voici un musicien qui jouit

d'un prestige unique : il a écrit des ouvrages qui, je parle des derniers, vont de la fantaisie d'*Isoline* à la bouffonnerie sentimentale de *Véronique*, et pourtant il est estimé, admiré par ce que la musique compte parmi nous de plus distingué, de plus éminent. C'est qu'il est toujours resté l'homme de son art, le musicien de son tempérament, qu'il est un technicien hors ligne, sensible aux plus rares, aux plus nouvelles émotions, et que, malgré la frivolité apparente de certaines de ses œuvres, on y sent toujours la main d'un maître et d'un artiste. Aussi n'étonnerai-je personne de ceux qui, comme moi, connaissent, suivent et aiment M. Messager depuis longtemps, en disant que *Fortunio* est d'une saveur exquise, qu'il est la poésie, la fraîcheur et la jeunesse mêmes. On y rencontre des pages de gai mouvement, comme le premier acte, d'autres où la poésie découle simplement, sans effort et sans heurt, du charme d'un orchestre exquis, comme la péroraison du troisième acte, d'autres enfin, où le pittoresque de couplets mordants et spirituels surprend l'attention, la domine et entraîne la joie à sa suite.

L'invention mélodique alerte, fertile, abondante, n'abdique jamais sa distinction native ; l'invention rythmique n'est pas moins piquante, et l'harmonie, sans recherche vaine pourtant, fourmille de détails heureusement inventés ; quant à l'orchestre, léger mais sonore, brillant et spirituel, il court, va et vient avec une ingéniosité, une grâce tout à fait séduisantes.

Ai-je besoin d'ajouter que *Fortunio*, avec des qualités si rarement réunies, a admirablement réussi ; c'est un succès, un très grand succès, et nul ne s'en réjouit plus que moi. Quand M. Messager est apparu au pupitre (car c'est lui qui a conduit l'orchestre), le public tout entier l'a acclamé, et l'orchestre lui-même, retrouvant avec joie son ancien chef, lui a fait une ovation.

6 juin 1907.

MOZART

L'ENLÈVEMENT AU SÉRAIL *(Académie nationale de Musique).*

Je ne m'attarderai pas à constater que *l'Enlèvement au sérail* eût été mieux à sa place à l'Opéra-Comique qu'à l'Opéra. Cela tombe sous le sens.

Tout de grâce légère, de sensibilité à peine effleurée, cet aimable ouvrage s'accommode mal des vastes espaces. Sans doute on a pensé en favoriser l'expression en réduisant les proportions du cadre, c'est-à-dire en établissant une petite scène sur la scène ordinaire ; et voici que cette disposition semble donner aux personnages, aux décors et même à la musique, un recul encore plus sensible.

Malgré ces défectuosités de lieu, on prendra plaisir à entendre, je ne dirai pas à réentendre — la dernière reprise, au Théâtre Lyrique, datant de 1859 — cette œuvre qui, si elle ne commande pas l'admiration au même degré que *les Noces de Figaro*, *la Flûte enchantée* ou *Idoménée*, n'est nullement dépourvue d'intérêt, de charme et d'agrément.

On connaît la donnée de *l'Enlèvement au sérail.* Elle est simple. Une jeune Européenne, Constance, et sa suivante, Blondine, sont captives dans le sérail du pacha Sélim. Le seigneur Belmont aima et aime toujours Constance. D'autre part, Pédrille aime Blondine. Belmont et Pédrille ayant résolu

d'enlever Constance et Blondine, s'introduisent dans le sérail. Malheureusement Osmin, le serviteur de Sélim, veille et les surprend au moment où, tous les quatre, vont franchir le seuil libérateur. La mort serait leur destinée si Sélim, qui n'est d'ailleurs ni pacha ni Turc, ne les délivrait tous, en souvenir du père de Belmont qui jadis lui sauva la vie.

Parvenir à écrire, sur un tel sujet, de si charmante musique, n'est-ce point déjà une preuve de génie ?

◘

DON GIOVANNI *(Nouveau Théâtre).*

HIER soir eut lieu, au Nouveau-Théâtre, la première des trois auditions organisées par M. Reynaldo Hahn dans le but hautement artistique de restituer, sous sa première forme et dans sa pureté primitive, *Don Giovanni, — il dissoluto punito, — dramma in due atti* ; de nous le faire entendre tel qu'on l'entendit pour la première fois à Prague, en 1787, il y a cent seize ans, c'est-à-dire *Don Giovanni* débarrassé des éléments parasites, des boursouflures et des ornements dont l'encombrèrent successivement tant de générations ; *Don Giovanni* avec le texte italien sur lequel s'appuya l'inspiration de Mozart ; *Don Giovanni* avec une interprétation alerte, légère, tendre, pathétique ou dramatique, totalement exempte d'exagération dans la bouffonnerie, totalement dépouillée de l'insupportable accent de solennité dont on alourdit, d'ordinaire, ce chef-d'œuvre, sous prétexte de le mieux honorer.

D'ailleurs, à propos de la nécessité d'interpréter *Don Giovanni* en italien, je ne saurais mieux faire que de transcrire ici ces quelques lignes de Saint-Saëns :

« Le génie de la langue italienne a passé dans cette musique, *Don Giovanni*, dont le mot et la note ne font qu'un ; la tra-

duction la dénature et la défigure. En français ce n'est que laid ; en allemand c'est quelque chose d'horrible. »

Appuierai-je l'opinion de Saint-Saëns d'un exemple ? Le texte de la moralité que développe — suivant l'usage qui avait cours alors — le finale du second acte, finale retranché au théâtre et que nous entendions hier pour la première fois, est celui-ci : *Questo è il fin di chi fà mal ! E de' perfidi, la morte e la vita è sempre uguale.*

Voici, maintenant, la traduction qu'on peut lire dans certaine édition française :

C'est la fin des scélérats,
N'en doutons pas !
Et c'est un proverbe connu :
« Qu'on meurt comme on a vécu. »

Sans commentaire !

La forme de concert adoptée par M. Reynaldo Hahn suffit amplement au but que s'est proposé ce très délicat artiste : reconstituer la véritable physionomie de la musique de *Don Juan.*

Si l'honneur d'une initiative non exempte de périls lui revient entièrement ; si nous devons le féliciter d'avoir fixé, avec un discernement, une aptitude et un goût très sûrs, des nuances et des mouvements dont tant de traditions ont faussé le sens ; si nous lui savons gré des patientes recherches et du labeur que représente une telle entreprise, nous n'oublierons pas de quel puissant élément de succès M. Hahn a su l'entourer.

Malgré la plus singulière diversité d'origine et d'école, on ne saurait imaginer, en effet, d'accord à la fois plus solide et plus harmonieux que celui qui réunit hier, dans le culte de Mozart, des illustrations telles que Mme Lilli Lehmann, la célèbre cantatrice allemande, des réputations telles que Mme de Vère, que M. Bonci — un rare représentant du *bel canto* — et des artistes dont le talent très apprécié nous est familier.

De très chaleureux et très unanimes applaudissements saluèrent longtemps les parfaits interprètes de *Don Giovanni*, ainsi que M. Hahn, très fin et très souple directeur d'orchestre, à la fin d'une soirée qui laisse après elle un rare parfum d'art véritable.

18 décembre 1903.

DON JUAN *(Académie nationale de Musique) (Théâtre national de l'Opéra-Comique).*

L'Opéra reprenait hier soir *Don Juan*, c'est-à-dire un *Don Juan* spécial à l'Académie nationale de musique et qui diffère, hélas, de *Don Giovanni* — M. Gailhard le sait aussi bien que moi — sur bien d'autres points que le remplacement d'un texte italien par un texte français, un *Don Juan* amplifié, parce qu'il était nécessaire qu'il occupât la soirée entière, et solennisé parce que, de tout temps, nous avons marqué une propension à entourer les chefs-d'œuvre d'une pompe qu'ils ne réclament point.

Énumérer les travestissements qu'a subis le *Don Giovanni* de Mozart serait trop long. Rechercher les causes multiples de ces travestissements aboutirait à des conclusions peu flatteuses pour notre goût.

D'ailleurs, M. Gailhard l'avait trouvé installé à l'Opéra tel qu'il nous l'a rendu hier, tel qu'il nous l'avait fait entendre déjà et tel que le public s'est dès longtemps complu à l'écouter.

Il n'y aurait donc pas à s'occuper spécialement de cette reprise si elle ne nous offrait, dans de nouveaux et très heureux décors, une distribution on ne plus attrayante et une interprétation absolument remarquable.

On sait à quelle extraordinaire variété de rôles M. Delmas a pu

assouplir son talent et l'on se souvient du succès qu'il obtint le jour où il prit possession du personnage si complexe de don Juan. Ce succès, il l'a retrouvé hier soir, aussi chaleureux, aussi unanime et aussi justifié que jamais.

29 octobre 1904.

◘

Après l'Académie nationale de musique et à peu de jours d'intervalle, l'Opéra-Comique, hier soir, reprenait à son tour *Don Juan.*

Ce *Don Juan* n'est pas non plus le *Don Giovanni* que, seuls, de parfaits chanteurs italiens pourraient nous restituer. Cependant, à la faveur d'une scène de proportions restreintes et qui permet d'imprimer à l'action une allure moins solennelle, à la faveur d'une salle où la musique se répand sans rien perdre de son charme ni de son émotion, le *Don Juan* de l'Opéra-Comique se rapproche plus sensiblement de l'œuvre primitive de Mozart que le *Don Juan* de l'Opéra, malgré l'ensemble d'artistes si remarquables que réunit l'interprétation de celui-ci et que j'ai loué déjà avec tant de plaisir.

D'ailleurs, la distribution de l'Opéra-Comique est également fort brillante et fort attrayante.

Elle nous a fait entendre, hier soir, l'admirable artiste qu'est M. Renaud, et applaudir l'art souverain avec lequel il chante et joue le rôle de don Juan, le charme et la variété qu'il apporte dans l'interprétation du personnage.

Les abonnés, auxquels cette reprise était offerte, ont chaleureusement témoigné à M. Renaud le rare plaisir qu'il leur faisait éprouver.

Bien que quelques mouvements m'aient paru trop lents, l'ensemble de la représentation a été fort remarquable. L'orchestre y a fait preuve de soins précieux, mais quelquefois précieux jusqu'à l'afféterie.

Le charme et la grâce que dégage la divine musique de

Mozart se suffisent à eux-mêmes et n'ont pas besoin d'être à ce point soulignés.

6 novembre 1904.

◘

LA FLUTE ENCHANTÉE, opéra-féerie en quatre actes, version française de MM. Paul Ferrier et Alexandre Bisson *(Théâtre national de l'Opéra-Comique).*

Quelques mois avant sa mort prématurée, et alors que le mal qui devait l'emporter consumait déjà ses forces, Mozart, pour sauver son ami Schikaneder, un directeur de théâtre, acteur et librettiste, dont les affaires étaient fort mal en point, consentit à écrire *la Flûte enchantée.* C'est donc d'une âme restée miraculeusement éveillée dans un corps ruiné, qu'est sortie cette musique à la fois si tendre, si spirituelle, si profonde, si solennellement religieuse, ce chef-d'œuvre où tout est spontanéité, effusion, profusion, grandeur et simplicité.

Gounod a dit : « Ce qu'on ne saurait trop remarquer ni trop essayer de faire comprendre, dans Mozart, c'est l'union constante et indissoluble de la beauté de la forme et de la vérité de l'expression. Par la vérité il est humain, par la forme il est divin. » Cette éloquente remarque, *la Flûte enchantée* eût pu, à elle seule, suffire à l'inspirer. Toutes les ressources, toutes les prodigieuses richesses de l'imagination et du cœur de Mozart n'y sont-elles pas représentées et n'y revêtent-elles pas la plus pure, la plus idéale perfection ? Existe-t-il une musique qui puisse faire ressentir des impressions à la fois si immédiates et si profondes, une musique qui, sans exiger le moindre effort, maintienne l'esprit en une telle joie, en une telle quiétude, et d'où découle, en même temps que les émotions les plus fortes, ou les plus exquises, ou les plus sereines, tant de grands enseignements ?

Maintenant que *la Flûte enchantée* nous est rendue, il faut souhaiter que cet autre admirable chef-d'œuvre, *les Noces de Figaro*, viennent bientôt la rejoindre à l'Opéra-Comique et que, dans ce théâtre le plus particulièrement indiqué, ne serait-ce que par ses proportions mêmes, la divine musique de Mozart prenne à tout jamais sa place afin qu'en moins de vingt années on puisse venir se rafraîchir à cette source pure.

C'est, en effet, à 1891 que remonte la dernière reprise de *la Flûte enchantée*. Celle qui eut lieu hier soir offre plusieurs singularités que j'ai grand plaisir à signaler : d'abord une pièce rétablie dans sa sévérité première, grâce à une nouvelle et fidèle version de MM. Paul Ferrier et Alexandre Bisson qui va nous éloigner enfin et pour toujours des fantaisies extraordinairement arbitraires de MM. Nuitter et Beaumont, lesquelles datent de 1865. Il est vrai que ces fantaisies-là trouvaient presque leur excuse dans des fantaisies antérieures plus surprenantes encore, exemple : un opéra représenté en 1801 et en 1816 sous le titre des *Mystères d'Isis* et dans lequel on avait introduit, à côté d'une grande partie des morceaux de *la Flûte enchantée*, des fragments de *Don Juan*, des *Noces de Figaro*, de *la Clémence de Titus*, et même des parties de quelques symphonies d'Haydn.

Hier soir, à l'Opéra-Comique, rien de pareil, heureusement, et c'est bien la partition de *la Flûte enchantée*, dans son intégrité absolue, qui fut exécutée, sans coupures, sans rognures, sans maquillage d'aucune sorte, mais cependant avec la regrettable absence de l'allègre jeu de clochettes, le *Glockenspiel*, que le *Celesta* ne peut pas remplacer ; au lieu du léger et joyeux carillon, c'est, hélas, le son grêle et puéril d'une boîte à musique qui aide Papageno à se tirer des plus mauvais pas. Il y a donc là une petite erreur qu'il ne peut pas être impossible de corriger.

La musique de Mozart est d'une exécution particulièrement difficile. Son admirable clarté exige une netteté absolue ; la moindre incorrection y devient *visible* comme du noir sur du

blanc. Ainsi que je l'entendais dire dernièrement à Camille Saint-Saëns : « C'est une musique dont il faut pouvoir entendre toutes les notes ». Essentiellement simple, naturelle, elle exige également une expression simple, naturelle, c'est-à-dire ce à quoi nous ont le moins accoutumé les interprètes, même les mieux intentionnés. A ce double point de vue de la netteté et de l'expression, *la Flûte enchantée* réclamait donc des soins qui semblent ne lui avoir pas fait défaut. Dans tous les cas, l'interprétation vocale réunit un ensemble d'excellents artistes ; mais entre tous, je veux signaler immédiatement les « trois dames » et les « trois garçons » parmi lesquels figurent trois cantatrices de grand talent : Mlle Brohly, Mlle Teyte et Mlle Backers. S'être fait admirer dans Clytemnestre, s'être fait tant applaudir dans Mélisande et se contenter d'un rôle anonyme dans un chef-d'œuvre pour l'amour de ce chef-d'œuvre, voilà qui fait honneur aux trois artistes dont j'ai été très heureux de citer les noms tout d'abord.

Je reviens aux interprètes principaux ; Mme Marguerite Carré, chargée du rôle difficile de Pamina, prête à cette physionomie touchante une grâce peut-être plus en rapport avec ses très séduisantes qualités personnelles qu'avec le caractère un peu hiératique de la fille de la Reine de la Nuit ; d'ailleurs, elle a été fort applaudie pour le charme de sa très jolie voix autant que pour son talent de cantatrice qui s'affirme davantage dans chaque nouveau rôle.

Les deux grands airs que comporte le rôle de la Reine de la Nuit sont chantés par Mlle Korsoff, et j'ai le regret de me trouver tout à fait en désaccord avec cette artiste, d'ordinaire excellente, sur la manière dont elle les interprète l'un et l'autre. Tout ce que ces deux airs contiennent de noble, d'émouvant, d'altier, de menaçant, Mlle Korsoff, transformant de hardies et fermes vocalises en menues et souriantes gentillesses, en détruit irrémédiablement l'effet. Elle semble dire : « N'ayez pas peur... j'ai l'air courroucé... mais vous voyez bien que

c'est pour rire !... » On objectera que cette façon de comprendre ces deux airs célèbres provient d'une tradition et que le public n'aime pas à être contrarié dans ses habitudes ? Une partie du public, peut-être, mais l'autre partie, non.

M. Albert Carré a voulu donner à la reprise de *la Flûte enchantée*, en dehors de l'intérêt qu'offrait déjà une véritable restitution, l'attrait d'une mise en scène digne de ce chef-d'œuvre. Si la plupart des décors de M. Jusseaume sont d'une remarquable fidélité archéologique, quelques-uns font naître des visions d'une intense poésie, baignée d'une lumière exquise. Malheureusement l'exiguité et l'incommodité de la scène de l'Opéra-Comique ne permettent pas les changements à vue. Il résulte de ce grave inconvénient une multiplicité d'entr'actes qui interrompent le mouvement musical et en affaiblissent, parfois, l'effet. Peut-être serait-il encore temps de recourir, pour certaines scènes de *la Flûte enchantée*, au simple moyen de la toile de fond.

Que la musique de Mozart obtienne ces quelques légers sacrifices de mise en scène, et les petites ombres à un si magnifique tableau seront effacées.

1er juin 1909.

PUCCINI

LA TOSCA, opéra en trois actes (d'après le drame de M. Victorien Sardou) de MM. Illica et Giacosa *(Théâtre national de l'Opéra-Comique)*.

Un drame puissant, terrible ; une musique ardente, passionnée, impérieuse jusque dans certaines déconcertantes vulgarités ; une unité et une qualité d'interprétation rares ; un chef-d'œuvre de mise en scène au milieu de très beaux décors ; peut-être aussi — à la faveur de mélodies tellement italiennes — un peu de l'atmosphère déjà enveloppante des fêtes prochaines : tels m'apparaissent les éléments essentiels du grand succès qu'obtint hier soir, à l'Opéra-Comique, *la Tosca*, l'œuvre de M. Puccini, d'autant plus impatiemment attendue qu'elle nous avait été longuement promise.

Il me semblerait puéril de rappeler ici la donnée de *la Tosca*, tant le magnifique drame de Victorien Sardou a atteint les sommets de la célébrité, tellement il est resté dans toutes les mémoires. Je dirai seulement avec quelle adresse MM. Illica et Giacosa ont su plier ce drame aux nécessités de la musique, sans que le mouvement en ait paru sensiblement altéré, sans que la couleur et l'émotion en soient affaiblies.

Il semble bien qu'une préoccupation analogue, que la volonté de resserrer dans le plus étroit et le plus constant accord le

drame et la musique ait dominé l'œuvre du musicien et qu'elle lui ait très heureusement inspiré ses meilleures pages, c'est-à-dire les scènes véhémentes et si violemment colorées qui remplissent la presque totalité du second acte : le dramatique interrogatoire dans la chambre de Scarpia, au palais Farnèse, tandis que des chants d'actions de grâces pénètrent par la fenêtre ouverte ; le poignant dialogue de Scarpia et de Tosca, qui se développe avec une puissante intensité d'expression sur un thème sombre, obstiné, implacable, pareil à la scélérate convoitise de Scarpia et que traversent, angoissés, les cris arrachés à Mario par l'abominable torture ; la plainte si émouvante de la douloureuse Tosca :

D'art et d'amour je vivais toute ;

enfin la tragique péroraison : le meurtre de Scarpia, puis le célèbre jeu de scène funèbre que la musique de M. Puccini souligne de la plus impressionnante façon.

C'est certainement au cours de cet acte capital que nous sont le plus clairement apparues — favorisées, il est vrai, par le mouvement, la force et l'émotion irrésistibles du drame — les qualités essentielles d' « homme du théâtre » qui caractérisent si particulièrement le talent de M. Puccini. Et c'est dans les deux autres actes, où l'action plus lente lui permettait de s'exprimer le plus librement, que sa musique m'a causé des satisfactions infiniment moins vives.

Je parle, bien entendu, de mes propres satisfactions et me hâte d'ajouter que le public, en grande majorité, m'a paru, au contraire, y trouver amplement les siennes ; que la rencontre de certaines formules mélodiques d'un italianisme un peu caduc et que le retour fréquent de certains procédés, de certains moyens d'expression un peu las ne semblent pas l'avoir autrement contristé.

Je me garderais d'ailleurs d'oublier, dans ces deux actes, plus d'une scène intéressante et vivante, telle que l'ample

et sonore finale, dans l'église de Saint-André de la Vallée, qui rassemble toutes les voix du chœur, toutes les forces de l'orchestre, l'orgue et les cloches dans la solennité et l'éclat du *Te Deum*.

Et je signalerai encore, au troisième acte, l'air de Mario :

Oh ! doux baisers ! délicieuse ivresse !

moins pour le faible plaisir qu'il m'a causé que pour l'énorme effet qu'il a produit et les si légitimes applaudissements qu'il a valus à M. Beyle.

Le duo qui suit de près cet air :

C'est pour toi que la mort m'était triste !

me semblait posséder des titres à un succès égal. Il ne l'a pas obtenu, sans qu'il me soit possible d'imaginer pourquoi la même sentimentalité qui avait ému le public dans le premier morceau ne l'a pas touché dans le second...

14 octobre 1903.

◘

MADAME BUTTERFLY, tragédie japonaise en trois actes, de MM. L. Illica et G. Giacosa, traduction de M. Paul Ferrier *(Théâtre national de l'Opéra-Comique)*.

MADAME *Butterfly*, la pièce dont deux librettistes italiens, MM. Giacosa et Illica, empruntèrent le sujet à MM. John Long et Blasco et qu'a traduite en français M. Paul Ferrier n'est guère qu'un prétexte à musique et à mise en scène particulièrement exotiques, car les trois actes qu'elle comporte — trop ambitieusement peut-être, — se déroulent au Japon, de nos jours ; c'est dire que les principaux collaborateurs de

Madame Butterfly et les plus sûrs artisans de son succès sont l'auteur de la musique, M. Puccini, et l'auteur de la mise en scène, M. Carré.

Et puisqu'il s'agit ici de Japon, ne puis-je pas rappeler qu'on nous avait promis, à l'Opéra-Comique, la représentation d'une œuvre charmante, véritablement originale, — cousine de cette exquise *Princesse Jaune* que le public a si mal écoutée, — *Madame Chrysanthème*, dont l'auteur, M. André Messager, est un de nos musiciens les plus essentiellement français ? Les événements russo-japonais rendirent inopportune, dit-on, la représentation de *Madame Chrysanthème.* S'il en est ainsi, n'aurait-on pas pu craindre récemment, que des événements de même ordre ne pesassent de nouveau sur les destinées de l'opéra-comique ?

Par bonheur pour *Madame Butterfly*, le ciel s'est rasséréné, le nuage californien-japonais est dissipé et le rideau de notre seconde scène lyrique a pu, hier soir, s'écarter sans scrupule sur le délicieux panorama de la baie et des collines de Nagasaki.

Par les soins d'un bien étrange agent matrimonial, Goro, l'union en légitimes noces de la jolie geisha Butterfly avec Pinkerton, jeune officier de la marine des États-Unis, va se célébrer.

Rien de ce qui doit apporter une sanction à la cérémonie ne manque, pas même la présence d'un personnage officiel, le consul américain Sharpless. Cependant, nous ne tardons pas à apprendre que Pinkerton s'est promis de n'attacher d'autre valeur au contrat que celle d'une agréable impression de voyage sans conséquence, d'un souvenir à épingler.

Pour Butterfly, il n'en va pas ainsi. La naïve geisha croit profondément aux promesses de l'époux qu'elle aime ; pour mieux se l'attacher, pour plus se soumettre à lui, elle va jusqu'à renier la religion des ancêtres et se fait chrétienne. Une telle sincérité de sentiments va donc apporter à la pièce un

élément grave que le début, le mariage aux lanternes et la malédiction d'un bonze d'opérette, ne faisait pas soupçonner.

Au second acte, trois ans se sont écoulés depuis que Pinkerton est parti et la fidèle Butterfly voit grandir près d'elle le fils que lui a donné cette fragile union. D'ailleurs l'absence n'a pu affaiblir dans son cœur ni la foi dans l'époux, ni l'espoir en son retour ; et c'est bien vainement que Goro, l'inlassable entremetteur, essaye de l'entraîner vers une nouvelle alliance très brillante mais également momentanée, sans doute ; c'est bien vainement aussi que le consul Sharpless essaye de s'acquitter auprès d'elle d'un très médiocre devoir : lui annoncer que Pinkerton ne reviendra jamais. La confiance, en Butterfly, reste inébranlable.

Mais voici que le canon de la rade signale l'entrée d'un navire de guerre. Joyeuse, Butterfly se précipite, ne doutant pas que ce navire lui ramène l'absent ; rapprochée de la fenêtre, le visage anxieux et les yeux fixés sur la mer, elle attend.

Elle a attendu la nuit entière, car c'est dans cette situation qu'on la retrouve au début du troisième acte.

Cependant Pinkerton est réellement de retour. Il ne viendra pas auprès de Butterfly ; il rôde autour de la demeure, épiant l'occasion de réaliser le projet qu'il a formé de ravir à la pauvre geisha l'enfant qu'élèvera désormais une nouvelle et authentique Mme Pinkerton.

La brutalité de ce dénouement qui amène la mort violente de Butterfly désespérée, a surpris l'auditoire ; il avait lieu d'être surpris.

M. Puccini est le plus renommé des musiciens qui représentent actuellement l'école italienne ; il est entre tous l'un des plus doués et certainement le plus instruit, le plus expérimenté. S'il traduit les situations pathétiques suivant des procédés qu'on peut trouver trop uniformément les mêmes, si des accents emphatiques et souvent dépourvus d'invention tiennent une place trop importante dans ses œuvres, en revan-

che il excelle dans les scènes de mouvement ; sa verve, son goût pour les recherches harmoniques et orchestrales, sa façon de parer de charmants détails les idées les plus menues sont alors pour l'auditeur l'occasion d'un véritable agrément. Or précisément, si l'action de *Madame Butterfly*, ainsi qu'on a pu le voir, est d'une extrême simplicité, elle présente du moins un grand nombre d'épisodes qui devaient servir à souhait les qualités personnelles de M. Puccini. Dans cet ordre d'idées, je citerai très volontiers toute la première partie du premier acte, traitée avec tant d'humour, d'une tenue si musicale dans sa fantaisie et que je préfère de beaucoup au déclamatoire et pompeux duo qui termine le même acte. Je puis d'ailleurs signaler des pages d'un caractère aussi expressif que ce duo mais d'une valeur autrement considérable, et parmi celles-ci, au second acte, lorsque Butterfly entrevoit l'horreur de l'abandon, une belle mélopée qui se développe longuement sur un rythme obstiné et douloureux de l'orchestre. Ici l'effet est vraiment puissant et les moyens tout à fait personnels. Ce second acte se termine par un épisode musical — l'attente derrière le *shosi*, — sorte de bercement mystérieux, manière d'engourdissement dont les représentations de *Madame Butterfly* à l'étranger ont déjà établi la renommée : le morceau dont on parle, la page populaire.

D'autre part, le plus grand nombre d'incidents relatifs à la vie et aux usages japonais sont spirituellements traduits par M. Puccini ; sa science des timbres et des sonorités s'y manifeste le plus souvent de façon divertissante et avec un sens véritable du pittoresque.

Du reste, la musique de *Madame Butterfly* a fait plaisir et a été accueillie avec la sympathie qu'inspire le talent de l'auteur de la célèbre *Vie de bohème.*

29 décembre 1906.

RABAUD

LA FILLE DE ROLAND, tragédie musicale en quatre actes, d'après Henri de Bornier, poème de M. Paul Ferrier *(Théâtre national de l'Opéra-Comique)*.

M. Paul Ferrier s'était donné la tâche de transformer le drame célèbre d'Henri de Bornier, *la Fille de Roland*, en tragédie musicale. On peut dire qu'il s'en est acquitté sans encourir le reproche d'avoir modifié la marche ou altéré le moins du monde le haut et sévère caractère d'une œuvre dont tant de représentations, depuis sa première apparition au Théâtre-Français, en 1875, ont établi si solidement la belle renommée.

Tout au plus, M. Paul Ferrier, pour favoriser le musicien, s'est-il donné licence d'animer, de mettre en scène un épisode qui, dans le drame, reste simplement l'objet d'un récit : le tragique pélerinage de Ganelon à Roncevaux. D'après la version nouvelle, c'est dans la vaste salle de son château de Montblois qu'à la nuit tombante la clameur vengeresse de ceux qui tombèrent dans la vallée maudite parvient jusqu'à Ganelon, tandis qu'on voit transparaître et passer dans la brume la lente et lugubre chevauchée des chevaliers de Charlemagne.

A part cette modification, d'où résulte d'ailleurs un effet puissamment dramatique ; à part l'obligation où s'est trouvé

l'adaptateur, par égard pour les exigences de la musique, de resserrer en un mètre plus étroit les pensées qu'Henri de Bornier développa à l'ample faveur de l'alexandrin, et si l'on tient compte de ce que plus d'une période poétique, parmi les plus significatives ou parmi celles que le succès a le plus particulièrement consacrées, est restée intacte, on peut affirmer que c'est véritablement *la Fille de Roland* qui nous est réapparue à l'Opéra-Comique, hier soir, plus noble et plus vibrante, peut-être, par le pouvoir d'une sincère, forte et souvent belle musique dont le lyrisme s'est exalté à son lyrisme.

Je n'analyserai donc pas un drame que tout le monde a pu voir représenter ou a pu lire, et je viens tout de suite à la partition qu'il inspira à un jeune musicien dont le nom, déjà familier au public des grands concerts dominicaux, était probablement, hier encore, inconnu du public des théâtres.

Il ne l'est certainement plus aujourd'hui.

Les qualités qui marquent le plus particulièrement l'œuvre de M. Henri Rabaud et dont on ne saurait ne pas être immédiatement frappé sont précisément les qualités qu'on est le moins habitué à rencontrer dans une œuvre de début, c'est-à-dire une franchise, une décision, une fermeté, une netteté et une solidité de style, une sûreté d'écriture et une habileté orchestrale absolument surprenantes.

Si le parti qu'il a adopté — sous l'influence peut-être du caractère que présente le drame — de diviser chaque acte en deux, ou trois, ou quatre grands morceaux dont il soutient d'ailleurs avec une belle hardiesse les longs développements et le noble style, s'oppose quelquefois à la vérité de l'accent, entrave l'activité du dialogue, ralentit ou immobilise l'action déjà lente, ainsi que cela m'a semblé se produire au cours des deux premiers actes, je dois dire qu'à partir du troisième acte, action et musique, très étroitement associées, marchent enfin d'un pas rigoureusement égal jusqu'à la conclusion.

Mais ce qu'il appartient de louer sans réserve, c'est la pensée

grave et fière qui domine l'œuvre, c'est le souffle héroïque qui la traverse, c'est le talent absolument certain et solide qui s'y manifeste de façon constante ; et dans l'ordre imaginatif c'est, plus particulièrement, mainte accentuation dramatique infiniment caractéristique, vigoureuse et personnelle, ménagée et conduite avec habileté et exploitée avec une opiniâtreté qui est bien voisine de la puissance.

La première scène du premier acte est établie sur un thème de dessin ferme et altier, noblement conforme, par conséquent, à l'action qui va se dérouler, et développée en forme de fugue.

L'atmosphère est créée et ne se modifiera pas.

Après un monologue d'Amaury, tracé de façon trop symétrique à mon gré, voici, sonore, joyeuse, vibrante et très brillamment conduite, la scène où Gérald et son escorte, avec Berthe qu'ils viennent d'arracher aux violences des Saxons, rentrent au burg.

Ce n'est pas là cependant la page capitale de ce premier acte. Elle se produira seulement lorsque Berthe aura prononcé ces paroles :

Nièce de l'Empereur, fille d'Aude la Belle,
Je suis la fille de Roland,

et que la nuit sera descendue. Des voix s'élèveront alors, toujours plus nombreuses, et, à la faveur du thème farouche et obstiné qui caractérise le crime de Ganelon, monteront et grandiront dans une progression formidable, en même temps que montera et grandira l'horreur sous laquelle Ganelon tombera terrassé.

J'insiste d'autant plus sur la valeur de cette page qu'elle semble devoir rendre impossible, dans le même ouvrage, le retour d'un semblable effet.

Nous voyons se produire cependant, à l'acte suivant, une situation analogue. Ce ne sont plus des ombres cette fois, c'est toute la vigueur d'un chœur formidable de vivants qui profère

les mêmes malédictions. Cette similitude n'a pas empêché M. Henri Rabaud d'exercer sur son auditoire, grâce, notamment, à une note grave des cuivres d'une implacable obstination, une nouvelle et égale impression de terreur.

Parmi les scènes les plus brillamment présentées et les plus heureusement soutenues, je citerai encore, lorsqu'a retenti la « cloche d'argent », l'entrée de Gérald, d'un si fier éclat, et le combat en champ clos pour la délivrance de Durandal. Et parmi les accents pathétiques qu'on rencontre fréquemment au cours de cette œuvre si noblement sincère, l'invocation de Charlemagne à la douce France,

> Terre du dévouement, de l'honneur, de la foi,

de même que la strophe de si beau caractère :

> O destins ! flots mouvants des choses d'ici-bas !

de même que le superbe finale du dernier acte où tant d'élans généreux se produisent.

Je ne saurais oublier non plus tant de périodes souriantes et émues ou tendrement douloureuses, au cours des dialogues entre Berthe et Gérald, bien que la personnalité de M. Henri Rabaud m'y apparaisse moins nette.

Peut-être fut-il plus particulièrement inspiré par le caractère altier, violent ou sombre du drame, que par ses grâces, d'ailleurs fugitives. D'autre part, avouerai-je que la célèbre chanson des « *Deux Épées* », que le public — qui l'attendait, certes, avec impatience — a saluée de très vigoureux bravos, ne m'a causé qu'une incomplète satisfaction ? A cette occasion, M. Henri Rabaud a exploité, non sans habileté, un vieux chant français qu'il a harmonisé de façon fruste en laissant courir dans l'accompagnement une suite ininterrompue de quartes et de quintes du moins agréable effet, à mon avis.

C'est du reste, je crois bien, la seule page qui m'ait semblé

dépourvue d'intérêt, d'agrément ou d'émotion, durant le cours de son bel ouvrage.

17 mars 1904.

▣

MAROUF, SAVETIER DU CAIRE, opéra-comique en cinq actes, tiré des Mille et une Nuits, d'après la traduction du docteur Mardrus, poème de M. Lucien Népoty *(Théâtre national de l'Opéra-Comique).*

MAROUF s'accomoderait volontiers de son dur et peu lucratif métier de savetier, n'était Fattoumah, sa « calamiteuse » épouse. Celle-ci, méchante, querelleuse et par surcroît gourmande, est prise précisément du désir de manger une kenafa sucrée au miel d'abeille, désir que le maigre salaire d'un savetier ne pourrait satisfaire. Cependant, un voisin compatissant a procuré le précieux gâteau ; mais celui-ci n'est assaisonné que de sucre de canne. Colère folle de Fattoumah qui, la tête enveloppée de linges, s'en va criant par tous les carrefours que son mari l'a voulu tuer ; sur quoi le kadi accourt avec des gens de police, et, sans plus informer, fait bâtonner Marouf.

Cette fois c'en est trop ; Marouf, résolu de tenter ailleurs « l'infortune », fait ses paquets et s'engage comme rameur à bord d'un bateau en partance. Survient une tempête. Le bateau fait naufrage. Rejeté sur le rivage, Marouf arrive péniblement jusqu'aux portes de Kaïtan. Là l'attendait, au contraire, la plus extraordinaire fortune sous les traits d'Ali, jadis, au Caire, le meilleur compagnon de jeunesse et de pauvreté de Marouf, aujourd'hui le plus opulent marchand de la ville.

En souvenir du passé, Ali veut assurer le bonheur de l'ami retrouvé ; peu scrupuleux sur les moyens, il présente à tout

venant Marouf comme un hôte magnifique qui possède dans le monde entier des magasins sans nombre, où sont accumulées des richesses incalculables. A travers le désert, mille chameaux, chargés de paniers pleins d'argent, d'or, de pierreries et d'étoffes sans prix, s'avancent sous le bâton de ses caravaniers, suivis de quatorze cents mulets ployant sous des fardeaux également précieux et qu'escortent, « beaux comme des lunes », ses mameluks.

Or, le sultan de Kaïtan, ainsi qu'il arrive souvent dans les contes arabes, se promène incognito parmi son peuple. Ayant entendu les propos d'Ali, il a décidé aussitôt, malgré les avis de son vizir, plus enclin à la méfiance, de faire du puissamment riche Marouf son gendre. Les noces sont aussitôt célébrées et leur éclat engourdit plus que jamais Marouf dans son rêve fabuleux. Cependant un point l'inquiète : la nouvelle épouse ne peut manquer d'être « calamiteuse », au moins autant que la première. Aussi l'interroge-t-il tout d'abord sur ses préférences en matière de sucre au miel d'abeille ou de miel au sucre de canne. Or, la princesse répond avec douceur que son penchant pour l'un et pour l'autre est égal. Tranquillisé sur son caractère, Marouf s'émeut maintenant à l'idée que la princesse dissimule peut-être sous ses voiles une laideur affreuse, et voici qu'elle découvre devant son époux le visage le plus beau du monde. Marouf est donc assuré d'un bonheur parfait. Pendant ce temps, le soupçonneux grand-vizir est resté soucieux. Il fait observer au sultan que le prodigieux apparat des noces a épuisé les coffres du Trésor et que la caravane n'arrive pas ; son maître, inquiet à son tour, presse sa fille d'interroger son époux. « Ma caravane ? — confie à sa femme Marouf en éclatant de rire. Mais elle n'arrivera jamais ! » Et, avec franchise, il lui raconte toute son histoire. Cet aveu lui sera-t-il funeste ? Non, car la princesse l'adore et décide aussitôt de s'enfuir avec lui afin de le ravir au châtiment. Et les voici bien loin maintenant, à la limite du désert. Là, ils sont recueillis par un pauvre

fellah qui laboure péniblement son champ en compagnie d'un âne étique. Tandis que leur hôte s'éloigne pour préparer quelques aliments, Marouf, par reconnaissance, s'essaie à labourer à son tour. Mais le soc de la charrue heurte un obstacle : c'est un anneau scellé à une dalle. Marouf la soulève et découvre alors un escalier descendant vers un souterrain. Sans doute des trésors y sont cachés. Ni l'un ni l'autre n'en dira rien afin de n'avoir pas à partager avec le fellah. Cette mauvaise pensée ne leur portera cependant pas malheur. Tandis que le fellah revient vers eux, la princesse découvre, en écartant la poussière qui les cachait, des caractères gravés sur l'anneau. Alors, un prodige se produit : le fellah se transforme en un Génie merveilleusement beau qui les invite aussitôt à former un vœu. Bien entendu, Marouf souhaite de voir arriver, enfin, sa chimérique caravane. Mais tout d'abord, c'est le sultan, le grand-vizir et ses gens armés qui surviennent et qui châtiraient sans merci le coupable si, du fond de l'horizon on ne voyait s'avancer les mille chameaux, les quatorze cents mulets, les muletiers et les mameluks en leur totale réalité. Sur ce, le sultan fait bâtonner son grand-vizir qui avait osé douter de la parole de Marouf.

*

Ce poème, dont je n'ai pu retracer ici que les traits principaux, est développé avec beaucoup de talent par M. Lucien Népoty et écrit dans une langue d'un caractère pittoresque soutenu, attachant, divertissant. Si parmi tant de fantaisie bouffonne, le sentiment, l'émotion douce tiennent quelque place, on n'y rencontre ni passion ni drame véritable. Privé de ces éléments, le musicien qui a su faire écouter cinq actes non seulement avec plaisir mais avec joie me semble avoir accompli un brillant tour de force. C'est le cas de M. Henri Rabaud. La partition de *Marouf* mérite absolument le très grand succès qu'elle a obtenu hier, succès que je crois durable et qu'elle

doit à ses qualités essentiellement musicales, à l'abondance, à la variété, à l'agrément des idées, à la solidité du style, au charme de la couleur, au tour très spirituel de certaines périodes, enfin à la saine bonne humeur que d'un bout à l'autre elle dégage.

L'auteur de la belle et noble *Fille de Roland* et de tant d'autres œuvres de haut caractère se montre ici sous un nouvel aspect. Mais, à travers une trame plus légère, la même main très experte et très sûre se devine, le même profond savoir apparaît ; il éclate même dans le superbe chœur final du cinquième acte. Que M. Henri Rabaud ait usé de rythmes et de mélopées de caractère oriental, il serait surprenant qu'il ne l'eût pas fait. L'essentiel, c'est qu'il ait su renouveler constamment l'intérêt de cet appoint exotique et qu'il en ait tiré les plus savoureux effets. Dans cet ordre d'idées, il faudrait louer maintes et maintes pages. Mais que ne doit-on pas louer dans un ouvrage à ce point remarquable et qui fait un si réel honneur à la musique française ?

15 mai 1914.

RAMEAU

LES INDES GALANTES *(Concerts Colonne).*

La première représentation des *Indes galantes* date de 1735. Imaginerait-on, en entendant les fragments de cet ouvrage qu'exécutaient hier les artistes des Concerts-Colonne, que la musique de Rameau ait pu passer jamais pour de la musique avancée, obscure ? Voici, cependant, un intéressant témoignage que je trouve dans la préface écrite par M. Charles Malherbe pour l'édition des *Indes galantes* publiée sous la direction de Saint-Saëns et que M. Malherbe a emprunté à une lettre de Voltaire du 11 septembre 1735 : « On dit que, dans les Indes, l'opéra de Rameau pourrait réussir. Je crois que la profusion de ses doubles croches peut révolter les Lullistes ; mais, à la longue, il faudra bien que le goût de Rameau devienne le goût dominant de la nation, à mesure qu'elle sera plus savante. Les oreilles se forment petit à petit. Trois ou quatre générations changent les organes d'une nation. Lulli nous a donné le sens de l'ouïe que nous n'avions point, mais les Rameau le perfectionneront. Vous m'en donnerez des nouvelles dans cent cinquante ans d'ici. »

Les cent cinquante ans sont devenus cent soixante-neuf ans ; et, si la prophétie de Voltaire est dépassée, les termes de sa lettre trouveraient encore facilement leur application.

Le quatuor à cordes, le hautbois, le basson, quelquefois la flûte et quelquefois la trompette, tel est, alternant avec le clavecin pour l'accompagnement de certaines parties chantées, l'orchestre employé par Rameau dans l'Entrée des *Sauvages* — ajoutée à la partition des *Indes galantes*, en 1736 — dont nous entendions hier quatre numéros. D'abord le rondeau, de rythme large et vigoureux et de sonorité ample, mais qui s'adoucit bientôt pour se marier aux voix de Zima et d'Adario, puis un menuet, pour les « guerriers et les amazones », énergique autant que le comporte sa destination ; puis encore un air brillant, remarquablement interprété par Mlle Lindsay ; enfin, une chaconne assez longuement développée, dont le caractère général est d'une grave et expressive musicalité.

Combien cette musique, animée par le jeu des acteurs et les danses, exécutée par le quatuor plus restreint d'un orchestre de théâtre, paraîtrait encore plus curieuse et noblement charmante sur la scène de l'Opéra-Comique !

C'est un régal qu'il appartient à M. Carré de nous donner.

19 décembre 1904.

▣

HIPPOLYTE ET ARICIE, tragédie en cinq actes et un prologue, paroles de l'abbé Pellegrin *(Académie nationale de Musique)*,

Si l'on pouvait supposer un instant que les lettres françaises du dix-septième siècle nous fussent restées à peu près inconnues, que dans les écoles, dès l'enfance, notre esprit n'eût pas été plié à une forme littéraire qui n'est plus la nôtre, n'eût pas été habitué à des termes, à des expressions dont des formes nouvelles de langage ont affaibli la force ou modifié la signification ; si l'on pouvait supposer enfin que les tragédies classiques

n'eussent plus jamais reparu sur nos théâtres depuis deux siècles, imagine-t-on le genre d'impression que produirait actuellement une « restitution » de la *Phèdre* de Racine ?

Ce serait, je pense, quelque chose de semblable à ce que les invités de MM. Messager et Broussan parurent éprouver d'abord, dimanche soir, à la répétition générale d'*Hippolyte et Aricie* : une méfiance manifeste. J'ajoute bien vite que cette méfiance n'a pas tardé à se dissiper ; que, graduellement, le charme a opéré et qu'en dépit d'un genre, d'un style qu'un si long oubli fait paraître nouveaux, les beautés de la musique, la grandeur de son caractère, la variété, le mouvement qui l'animent sont peu à peu apparus, et que la soirée s'est terminée dans un triomphe.

Il n'en reste pas moins vrai que les œuvres de Rameau, de même que les œuvres de ses prédécesseurs et de ses successeurs immédiats, n'occupent pas dans l'éducation musicale la place qui conviendrait ; il n'en reste pas moins désirable que nos théâtres lyriques subventionnés soient enfin tenus d'inscrire ces œuvres à leur répertoire, comme sont inscrites au répertoire de la Comédie-Française et de l'Odéon les œuvres de Corneille, de Racine, de Molière. Cette égalité de traitement envers nos gloires passées, ne serait-ce pas l'équité même ? et la culture de notre individualité nationale n'aurait-elle pas tout à y gagner ? Pourquoi semblerait-il extraordinaire de voir sur l'affiche de l'Opéra *Castor et Pollux* succéder à *Faust* ou à *Samson et Dalila*, sur l'affiche de l'Opéra-Comique *le Déserteur* succéder à *Manon* ou à *Carmen*, alors qu'on peut voir figurer, sur l'affiche du Théâtre-Français, *Britannicus* au lendemain des *Tenailles* ou de l'*Étrangère* ?

S'il faut voir dans la restitution d'un chef-d'œuvre de Rameau que viennent de nous donner MM. Messager et Broussan la première manifestation véritablement importante de la volonté des directeurs actuels de l'Opéra, il faut y voir encore l'indication de beaux et vastes projets où ne peut manquer de les

affermir le succès d'*Hippolyte et Aricie,* et tout le bien qu'ils sont capables de réaliser, tous les bons exemples qu'ils peuvent donner, je pense qu'on doit désormais les attendre d'eux en toute confiance.

Bien avant la soirée d'hier, de nombreux renseignements — généralement nécessaires — sur *Hippolyte et Aricie* et sur Rameau ont couru la presse parisienne ; tout le monde sait donc maintenant que, vers sa cinquantième année et alors qu'il n'avait produit exclusivement que des œuvres de musique instrumentale et vocale, fort admirées du reste par ses contemporains, Rameau rêva d'aborder le théâtre. On sait aussi comment la protection puissante et passionnée du fermier général de la Popelinière lui valut la collaboration d'un bon librettiste suivant le goût du jour, mais bien faible poète, l'abbé Pellegrin, et comment, transformée par ce dernier en opéra-ballet, la *Phèdre* de Racine devint *Hippolyte et Aricie.*

A l'égard du singulier traitement que Pellegrin fit subir au chef-d'œuvre de Racine, Rameau n'était peut-être pas susceptible de grande indignation ; avant tout musicien, et musicien extraordinairement inventif et abondant, il prenait le plus insignifiant des textes pour prétexte à musique. C'est au point que, si l'on osait lui adresser un reproche, ce serait d'avoir répété, parfois jusqu'à satiété, quelques vers sans valeur spéciale, pourvu qu'ils lui eussent fourni une idée, un accent, un rythme.

Si le librettiste imaginait une situation dramatique, c'était tant mieux, car Rameau en tirait les plus saisissants, les plus admirables effets. Mais il s'en passait aussi bien, et, s'il est vrai qu'il ait su traduire avec une suprême justesse l'ardente Phèdre, la pure Aricie, la noble Diane, Hippolyte, Thésée et les déités infernales, n'a-t-il pas traité avec les mêmes suprêmes égards, avec une ingéniosité sans cesse renouvelée, avec un charme toujours renaissant le moindre chœur de prêtresses, la moindre entrée de bergers, de chasseurs et de

chasseresses, le moindre ballet ? Je ne prétends pas qu'il n'y ait point à choisir parmi tant de pages très belles, ni qu'une telle fécondité n'aille point sans excès, ni qu'on n'ait pas à souhaiter, par-ci par là, tant la substance musicale est considérable, un peu d'air. Mais comment ne point se sentir courbé par l'admiration devant des scènes aussi fortes, aussi saisissantes que la scène des Enfers ? Et quoi de plus touchant, de plus exquis que le dialogue d'Aricie et d'Hippolyte près de se séparer ? Et, à la fin du quatrième acte, quoi de plus émouvant que l'intervention de Phèdre : « Quelle plainte en ces lieux m'appelle ? » et la déploration du chœur : « Hippolyte n'est plus » ?

Je cite particulièrement ces différentes scènes ; mais, à la vérité, il faudrait les citer presque toutes.

L'orchestration d'*Hippolyte et Aricie* devait être dès l'abord un autre sujet de surprise pour un public habitué à l'excessive polyphonie et aux déchaînements de l'instrumentation moderne. Cependant l'orchestre de Rameau ne manque ni de sonorité, ni de variété. Mais cette variété ne se manifeste guère que par des effets généraux, c'est-à-dire que, suivant le caractère d'une scène, suivant l'expression que nécessite un morceau, tel groupe d'instruments, qui jusque-là s'était tu, apparaît. La sobriété de ces effets ne les rend pas moins sensibles et frappants.

14 mai 1908.

RAVEL

L'HEURE ESPAGNOLE *(Théâtre national de l'Opéra-Comique).*

L'ACTION de la comédie fort désinvolte de M. Franc-Nohain se passe au dix-huitième siècle, à Tolède, dans la boutique de l'horloger Torquemada. Tandis que le digne homme s'applique à son minutieux travail, sa femme — une jolie brune du nom de Concepcion — vient lui rappeler que c'est le jour de la semaine où, de par ses fonctions d'horloger municipal, il doit ses soins aux horloges de la ville. Or, Concepcion s'est promis de profiter de l'absence de son mari pour recevoir l'un ou l'autre de ses galants, car elle en a deux : l'un jeune et l'autre vieux. Mais voici que la malechance amène dans la boutique le muletier Ramiro qui voudrait faire réparer sa montre. Torquemada le prie de bien vouloir attendre son retour. Hélas, Concepcion ne souhaitait pas une telle compagnie. Comment s'en débarrasser ?... Gentiment, comme ça, elle prie le muletier de vouloir bien monter jusque dans sa chambre une des deux énormes et pesantes horloges qui meublent la boutique. Sans hésiter et comme on ferait d'une plume, Ramiro s'acquitte de la commission.

Pendant ce temps, l'amoureux numéro un, le jeune, est arrivé. Concepcion voudrait bien que, sans perdre un instant, il s'occupât d'elle. Mais Gonzalve est poète ; aux tendres instances de la belle, il ne répond que par des rimes et des chansons. Tandis que, frais et dispos, Ramiro est venu se rasseoir dans la

boutique, Concepcion a poussé son amant au fond de la seconde horloge. Oh ! combien le muletier serait gentil s'il voulait maintenant monter celle-ci et redescendre la première... Avec le même bon sourire, avec la même facilité, Ramiro monte Gonzalve dans la chambre et réapparaît bientôt, chargé de la première horloge. Concepcion a rejoint Gonzalve qui, en haut comme en bas, ne veut rien que rimer et chanter. Dans la boutique, c'est maintenant le seigneur Inigo qui s'est blotti au fond de l'horloge vide et qui, à son tour, va voyager sur les épaules de l'infatigable déménageur. Et cela pourrait durer longtemps, si Conception ne s'avisait enfin que de Ramiro « les biceps dépassaient ses concepts ». Aussi le convie-t-elle à remonter dans sa chambre, mais cette fois « sans horloge ».

La partition que M. Maurice Ravel a écrite sur cette pièce d'un comique continu pourrait s'appeler, en quelque sorte, un mot à mot musical tant elle traduit fidèlement et constamment les moindres comme les plus énormes fantaisies du texte, les plus simples comme les plus extravagants mouvements de l'action, tant elle s'allie à la physionomie générale comme aux plus petits détails d'une mise en scène où les sonneries de pendules, les carillons, les boîtes à musique, les poupées mécaniques ne pouvaient pas ne pas tenir une importante place. Qu'on n'y rencontre point maint témoignage d'irrévérence à l'égard des règles de la musique, voilà ce que je n'affirmerais pas. Jamais occasion de cultiver la fausse note ne fut si amplement offerte à M. Ravel ; aussi s'en est-il donné à cœur joie. Mais à côté de ces amusettes, combien de pages heureuses, que de trouvailles harmoniques et orchestrales, que d'originalité, de subtile ingéniosité, que de gaieté et d'esprit !

L'interprétation de l'*Heure espagnole* est la perfection même. On ne peut rien imaginer de plus amusant que M. Jean Périer en muletier déménageur ; cet artiste hors ligne ne reproduit pas des types, il les invente.

20 mai 1911.

REYER

L'ÉVÉNEMENT que d'alarmantes nouvelles faisaient malheureusement prévoir vient de s'accomplir : Ernest Reyer est mort ; et c'est dans ce coin de Provence qu'il affectionnait — le Lavandou, — que, chargé d'ans, de gloire et d'honneurs si mérités, il s'est éteint doucement.

Le nom de Reyer, la célébrité de ses œuvres, la place si importante qu'il occupait dans l'art français, les différents aspects de sa personnalité sont d'une notoriété assez vaste pour que chacun puisse mesurer l'étendue d'une telle perte.

Reyer naquit à Marseille, le 1er décembre 1823 ; mais ce n'est qu'à l'âge de vingt-cinq ans que, se sentant irrésistiblement attiré vers la musique, qu'il n'avait cultivée jusqu'alors qu'en amateur et au milieu d'occupations tout à fait différentes, il vint à Paris et confia le soin de sa nouvelle éducation à Mme Farrenc, sa tante, professeur au Conservatoire et auteur de plusieurs ouvrages didactiques remarquables.

Il se lia d'étroite camaraderie avec la jeunesse littéraire d'alors : avec Théophile Gautier, avec Méry, — ceux-ci devinrent même, par la suite, ses collaborateurs, — avec Maxime Du Camp, avec Gustave Flaubert.

En 1850, il fit exécuter à sa salle Ventadour une ode symphonique : *le Selam*, sorte de tableau oriental qui constituait sa première œuvre importante. Or, à cette époque, comme à bien d'autres époques, il n'était pas admis qu'on pût avoir du

talent et de l'originalité du premier coup ; aussi ne manqua-t-on pas de reprocher au *Selam* de Reyer de n'être qu'une pâle imitation du *Désert*, de Félicien David, alors très en faveur. A quoi Berlioz, dont Reyer était devenu un des plus fervents adeptes, répondit dans son feuilleton des *Débats* que, si l'on eût exécuté *le Désert* après *le Selam*, le même inepte rapprochement n'eût pas manqué de s'établir.

Enfin il aborda le théâtre, en 1854, avec *Maître Wolfram*, petit acte qui fut fort bien accueilli et qui retrouva un succès pareil, lorsqu'on le reprit en 1873, à l'Opéra-Comique, avec, comme principal interprète, l'excellent baryton Bouhy. Puis ce furent, en 1858, à l'Opéra, le ballet de *Sakountala* ; en 1861, au Théâtre-Lyrique, *la Statue*, — ouvrage où se rencontrent, plus encore que dans les précédents, les hardiesses d'harmonie, la recherche orchestrale, et que l'Opéra eut le tort de représenter, il y a quelques années, dans un cadre trop large ; — en 1862, au Théâtre international de Bade, *Érostrate*. *Érostrate* connut des fortunes diverses : acclamé à Bade, il fut violemment critiqué lorsqu'on le donna à Paris, en 1871, dans des conditions fort parcimonieuses, il est vrai, au point de vue de la mise en scène, fort médiocres au point de vue de l'interprétation.

On prétend qu'aujourd'hui les directeurs des grandes scènes lyriques regrettent de n'avoir pas assez d'opéras nouveaux à représenter ; vers 1865, Lalo, Gounod, en pleine production, Bizet, Saint-Saëns, Massenet, dans tout l'éclat de leur brillant début, gémissaient à juste titre de trouver tous les théâtres obstinément fermés devant eux. Reyer partagea la loi commune d'alors, et c'est seulement après douze ans d'attente que *Sigurd*, son œuvre capitale, dont l'ouverture avait déjà été exécutée aux Concerts populaires de Pasdeloup, fut représenté, avec un succès des plus retentissants, sur le théâtre de la Monnaie de Bruxelles. Un an après, c'est-à-dire en 1885, l'Opéra réparait la plus cruelle des injustices en montant à son tour *Sigurd* ;

de même qu'elle l'avait été à Bruxelles, Mme Rose Caron en fut la principale interprète, et c'est bien par ce rôle de Brunehild que commença la glorieuse carrière de la célèbre cantatrice. Reyer ne cachait pas, d'ailleurs, la part de succès qu'il devait à l'éminente artiste. Aussi désira-t-il, avant tout, lui confier le rôle de Salammbô ; et c'est ainsi qu'en 1890 il reprit avec ce nouvel opéra le chemin de Bruxelles, où Mme Caron était alors engagée.

Il serait superflu de rappeler ici les nobles et vigoureuses beautés, le charme poétique dont sont parés *Sigurd* et *Salammbô* ; œuvres grandioses l'une et l'autre, elles ont conquis une large place dans notre musique dramatique et jouissent d'une absolue faveur, non seulement à Paris, mais dans la France entière.

La seule composition que Reyer ait écrite pour le concert : *la Madeleine au désert*, fut exécutée aux Concerts populaires du Cirque en 1874 et, plus tard, aux Concerts-Lamoureux. Il n'écrivit ni symphonie ni musique de chambre. Quant à certaines autres œuvres : cantates, chœurs, pièces de piano, mélodies, elles sont peu connues.

La production d'Ernest Reyer ne se borna pas à la musique. Il collabora à plusieurs journaux et revues. En dehors du *Journal des Débats*, dont il fut longtemps le collaborateur assidu et où il débuta, le 2 décembre 1866, par le compte rendu de *Mignon*, il publia des articles à la *Revue française*, au *Courrier de Paris*, au *Moniteur universel*. C'est dans ces articles qu'il mit le meilleur de sa foi ardente et combative. On pourrait citer quelques-unes de ses études comme des modèles de critique. Il joignait à une culture très variée, une forme littéraire précise et vivante, un esprit incisif et mordant qui rend très attachante la lecture de ses écrits.

Le seul indice où se soit manifestée sa très légitime impatience envers une destinée souvent injuste se révèle précisément dans ses articles. Encore se dissimule-t-elle sous les apparences

de la plus agréable des philosophies. Mais celles de ses études qui ne sont point consacrées à des sentiments personnels débordent d'un enthousiasme et d'une vigueur de pensée vraiment admirables. Ses feuilletons sur *Fidelio*, sur *Lohengrin* et, dans un autre ordre d'idées, sur la mort de Berlioz, comptent parmi les plus belles pages de la critique française. En 1864, le comte Walewski l'avait chargé d'une mission en Allemagne. Les impressions ou les enseignements et renseignements qu'il rapporta de ce voyage se trouvent réunis dans un amusant volume intitulé *Notes de musique.*

On voit que Reyer eût pu briguer, avec un bagage littéraire si considérable, une place à l'Académie française. Son ambition fut très satisfaite par celle qu'il occupa à l'Académie des beaux-arts où le destin lui avait réservé, bien qu'il succédât à Félicien David, le fauteuil qui précédemment avait appartenu à Berlioz, son ami, son maître préféré, son modèle.

L'heure présente ne permet pas de porter, sur l'œuvre musicale d'Ernest Reyer, un jugement complet ; d'ailleurs on ne saurait en quelques lignes établir son importance, analyser ses qualités qu'une plus précoce éducation musicale eût sans doute développées plus complètement encore, définir son rôle dans le mouvement artistique de ces cinquante dernières années. Cependant on peut dire que ce qui caractérise le plus particulièrement la personnalité de Reyer, ce fut une aspiration constante vers tout ce qui est élevé, noble, poétique, et ce fut aussi cette abondance, cette franchise d'inspiration qui lui ont fait créer tant de belles et amples mélodies fixées aujourd'hui dans toutes les mémoires : mélodies populaires dans la haute acception du mot et qui font de lui, en quelque sorte, un musicien national. Évocateur, il le fut puissamment aussi si l'on en juge par la diversité d'atmosphère, de milieu, où évoluent les personnages de *la Statue*, de *Sigurd*, de *Salammbô* et par l'expressive justesse avec laquelle sont traduits les différents caractères de chacun de ces personnages.

Musicien poète, musicien dramatique sinon musicien absolu, Ernest Reyer écrivit des œuvres telles qu'il les sentait, telles que son cœur et son imagination les lui dictaient. Ainsi laissera-t-il, avec un renom pur de belle intransigeance, le souvenir d'un loyal et grand artiste.

16 janvier 1909.

RIMSKY-KORSAKOW

SNEGOUROTCHKA (Fleur de Neige), conte de printemps en quatre actes et un prologue, tiré d'Ostrovsky, adaptation française de M. Pierre Lalo, d'après la traduction de Mme Halpérine *(Théâtre national de l'Opéra-Comique)*.

Dans l'heureux pays des Bérendeys, province inconnue d'une Russie de fantaisie, règne un vieux Tsar à la barbe blanche et à l'âme plus blanche encore. Il a voué sa vie au bonheur de son peuple, et la seule loi qui régisse son empire est une loi d'amour... Or, voici qu'une indignation violente le soulève : une fiancée toute jeune et toute blonde, Koupava, vient d'être abandonnée par celui qui l'avait choisie, Mizguir le marchand. Mizguir, soudainement, en la voyant apparaître, s'est épris violemment d'une fille étrange et belle, une sorcière sans doute...

Cette fille, c'est Snegourotchka. Un matin d'hiver, des villageois traversant la forêt, à la suite du cortège de Carnaval, l'ont trouvée abandonnée au milieu des buissons. L'ivrogne Bobyl et Bobylycka, sa femme, l'ont adoptée sans savoir qui elle est. Or Snegourotchka n'est autre que la fille du bonhomme Hiver et de la fée Printemps. Comme le dieu Soleil a juré sa perte, les parents ont pensé que, dans une hutte misérable de

village, elle serait à l'abri des flèches de leur ennemi. Mais il est d'autres flèches dont elle doit aussi se garer : les flèches de l'amour.

Heureusement, Snegourotchka, qui est de glace, comme son nom l'indique, paraît assez bien protégée contre ces dernières. Son indifférence décourage tous les jeunes hommes que sa beauté affole, même Lell, le beau berger, qui chante de si jolies chansons, et qu'elle serait heureuse d'aimer pourtant... Mizguir a été repoussé, lui aussi.

Le vieux Tsar se désole de cette froideur qui est une honte pour son Empire et un outrage à ses lois ; il met au concours la main de la fille de neige et promet un don royal à qui s'en fera aimer. Le berger Lell, tenté de préférence par les amours faciles, abandonne bientôt la partie et se rabat sur Koupava. Snegourotchka faisait tout bas des vœux pour Lell, c'est lui qu'elle aurait voulu aimer. Désespérée, elle invoque sa mère : elle veut aimer, dût-elle en mourir. Pour animer le joli bloc de glace, la fée Printemps convoque toutes les fleurs de sa forêt : l'œillet donne à Snegourotchka sa grâce provocante, la rose, son cœur qui palpite, et le jasmin, sa langueur. Mizguir, égaré dans les bois, a passé toute la nuit à la recherche de la belle. Au matin ils se retrouvent et la fille du Printemps tombe dans ses bras ouverts. Devant le vieux Tsar réjoui et devant le peuple bérendeys, elle donne au fiancé ses lèvres virginales et, aussitôt consumée d'amour, fond comme un petit flocon de neige au premier rayon de soleil.

Peut-être trouvera-t-on cette intrigue un peu mince pour remplir quatre actes et un prologue, et pas captivante du tout, si poétique soit-elle, l'action de ce « conte de printemps ». Il se peut ; on aurait tort, malgré tout, de s'étonner du vaste et persistant succès que cette œuvre, en tant que poème dramatique, a remporté en Russie. Si nous prenons à *Peau d'Ane* un plaisir extrême, les Russes en prennent un non moins extrême à *Snegourotchka*, et il est probable qu'ils feraient sur

Peau d'Ane les réserves que nous faisons sur *Snegourotchka*. Il y a un mur entre les mentalités de deux races différentes, et rien n'exprime plus complètement qu'une légende populaire l'essence même de cette mentalité. *Snegourotchka* contient cependant, comme toutes les légendes, une part de symbolisme plus universel qui peut se comprendre partout. Il n'y a pas lieu d'insister sur ce symbolisme. Il apparaît d'ailleurs, très clairement dans la très remarquable et musicale adaptation de M. Pierre Lalo. Et puis, n'est-il pas vain, au théâtre, de vouloir tendre son esprit à découvrir des choses obscures, au lieu de s'abandonner sans arrière-pensée au plaisir du spectacle ? Dans *Snegourotchka* ce plaisir est très vif.

La musique de *Snegourotchka* est peut-être, à mon avis, moins caractéristique, moins « russe » que celle des poèmes descriptifs de N. Rimsky-Korsakow ; pour mieux dire, elle est moins exclusivement russe. Certains passages, tels que les délicieuses chansons de Lell, tous les chœurs, les ballets, la poursuite à travers la forêt magique, l'incantation des fleurs, la magnifique scène finale où se développe une progression sonore d'un irrésistible effet, ont la saveur exotique étrangement troublante des pages les plus séduisantes de *Schéhérazade* ou d'*Antar*.

Mais d'autres endroits nous font fâcheusement souvenir que l'italianisme fut longtemps dieu en Russie et nous donnent même à penser que Meyerbeer n'y fut pas toujours méprisé ; si peu nombreux, à la vérité, que soient ces passages, la déception qu'ils nous causent nous les fait trouver encore trop fréquents. Même impression d'inégalité, de manque d'unité dans la construction même de la partition. *Snegourotchka* est conçue selon la formule du vieil opéra. La musique ne s'y développe pas d'une façon continue ; elle s'interrompt et se partage en morceaux reliés par des récitatifs ; chaque scène, chaque fragment de scène même, peut se séparer de l'ouvrage et forme un tout complet. Cette juxtaposition représente une vaste marqueterie,

fort agréable d'ailleurs, de scènes d'opéra, de drame lyrique, d'opéra-comique, d'opéra-bouffe et de tableaux symphoniques pleins de coloris et d'éclat. Suivant l'habitude russe, les voix occupent la première place et l'orchestre la seconde : abondant en curieuses trouvailles, étincelant et clair, il baigne, sans jamais la submerger, la ligne mélodique de ses délicieuses sonorités.

23 mai 1908.

SAINT-SAËNS

HENRI VIII, opéra en quatre actes, de Léonce Détroyat et Armand Silvestre *(Académie nationale de musique)*.

Le lendemain de la première représentation d'*Henry VIII*, en 1883, on reprocha de divers côtés à M. Saint-Saëns d'avoir — sans doute pour se rendre tous les dieux favorables, les anciens et les nouveaux — écrit une œuvre qui manquait de franchise ; une œuvre où il semblait qu'il eût voulu s'engager dans la voie, alors nouvelle, du drame lyrique, sans renoncer à employer, cependant, les formes traditionnelles de l'ancien opéra ; une œuvre, en un mot, sciemment destinée à satisfaire à la fois les attardés et les avancés de la musique.

Imaginer M. Saint-Saëns capable de pareils calculs, de si adroites combinaisons, de ruses de cette sorte, c'était imaginer, étant donné ce qu'on savait de son haut caractère, la plus invraisemblable chose.

N'eût-il pas mieux valu convenir tout de suite qu'en écrivant, dans *Henry VIII*, des airs, des duos, des quatuors, des ensembles partout où la situation semble l'avoir commandé à son esprit logique, ou qu'en traitant en récits ou en dialogues, qu'il anima et éclaira par les moyens symphoniques les plus éloquents, d'autres situations, suivant qu'elles l'y sollicitèrent, M. Saint-Saëns restait simplement fidèle à des théories qu'il

avait dès longtemps exposées, qui suffisaient à exclure l'idée de toute autre préoccupation, qu'on restait maître de désapprouver mais non de nier ?

D'ailleurs, malgré cette dualité de moyens, moins disparates en réalité qu'en apparence, *Henry VIII* nous est réapparu hier comme une œuvre toujours grande et puissante, neuve de procédés, également haute de talent et d'inspiration, colorée, constamment vivante, malgré certaines lenteurs du livret, et digne en tous points du plus complet et du plus justement illustre de nos musiciens actuels.

En de précédentes reprises, *Henry VIII*, amputé, entre autres, de la scène capitale du Synode, connut la condition médiocre de complément des soirées de ballet.

C'est intégralement, ainsi qu'on le devait, qu'on vient de nous le rendre, et je ne me refuserai pas le malin plaisir de constater que c'est cette même scène du Synode, d'abord si délibérément sacrifiée, qui obtint hier soir, de la part d'un public mieux renseigné, il est vrai, plus compréhensif, plus ouvert, l'accueil le plus chaleureux.

19 mai 1903.

◘

SAMSON ET DALILA *(Académie nationale de musique).*

SAMSON *et Dalila* vient d'atteindre sa deux-centième représentation à l'Opéra.

Pour mémoire je veux rappeler que cette œuvre, composée vers 1872, fut représentée pour la première fois, grâce à la toute puissante intervention de Liszt, sur le Théâtre grand-ducal de Weimar. J'ajouterai que je tiens pour un des grands bonheurs et une des grandes émotions de ma vie d'avoir pu assister à cette première représentation.

Si l'on songeait à s'étonner qu'elle ait eu lieu en pays allemand, je dirai encore que la Weimar de Gœthe, la cité des poètes, des musiciens et des philosophes — sorte de petit « cerveau du monde » — sembla toujours vivre isolée dans une lumière de paix qui la rendit de tout temps fraternelle à tous les arts et à tous les artistes.

D'ailleurs, à ce moment-là, quel directeur de théâtre eût accueilli, ici, de gaieté de cœur, l'œuvre dramatique d'un musicien stigmatisé de l'épithète de *symphoniste ?*

On ne se souvient plus aujourd'hui de ce que ce mot, au regard des gens de théâtre, pouvait contenir d'aimable mépris !

Et par combien d'étapes, d'exécutions fragmentaires, de médiocres représentations sur de médiocres théâtres dut passer *Samson et Dalila* avant de se trouver enfin à l'aise sur la scène de notre Académie nationale de musique !

Mais voici que ce chef-d'œuvre de Saint-Saëns est parvenu au faite d'une faveur qui lui fut si longtemps marchandée ; le voici inscrit, pour bien longtemps sans doute, au répertoire de l'Opéra, où *Henry VIII*, avec une physionomie différente et des beautés égales — beautés de tout premier ordre — semble s'inscrire définitivement à son tour.

Paris devait cette double revanche au plus grand de nos musiciens vivants, et il ne se trouvera pas un fervent de la musique pour n'y pas applaudir de tout cœur !

20 juin 1903.

◘

LA PRINCESSE JAUNE, opéra-comique en un acte, de Louis Gallet *(Théâtre national de l'Opéra-Comique).*

LORSQUE Saint-Saëns fit représenter à l'Opéra-Comique, en 1872, *la Princesse jaune.* son talent ne s'était encore manifesté au théâtre que par *le Timbre d'argent* et sa grande

personnalité n'était guère connue que d'un public restreint. Celui-ci ne se trompa aucunement sur la portée d'une charmante fantaisie, tandis que l'autre public, — celui qu'on est convenu d'appeler le grand public — lui prêta une importance que l'auteur s'était bien gardé de lui donner.

Un demi-succès fut le résultat de ce malentendu ; l'énorme et glorieux labeur accompli depuis par Saint-Saëns, place aujourd'hui *la Princesse jaune* à son véritable rang.

La première représentation de 1872 est assez lointaine pour que je ne croie pas inutile de rappeler en quelques mots le libretto.

L'action se passe en Hollande et met en scène un jeune savant, — Kornélis, — à ce point épris des choses d'Extrême-Orient, qu'il finit par devenir amoureux d'une image brodée sur un paravent, image représentant une princesse japonaise. Un breuvage a achevé de troubler sa raison ; et voici qu'à la faveur d un changement à vue, les spectateurs sont soudainement transportés, avec notre héros, en plein paysage japonais : des montagnes bleues, des lacs qui reflètent un ciel plein d'étoiles, des pagodes et, s'élevant dans une atmosphère parfumée, le bruit des clochettes et des gongs. Kornélis exulte, Kornélis est heureux car son désir se réalise : l'image s'est animée, la princesse Ming, en son beau costume exotique, est maintenant devant lui.

A la vérité, celle que l'halluciné prend pour une authentique Japonaise, celle vers qui montent ses vœux passionnés n'est autre que sa cousine Léna, fort surprise d'être, tout à coup, l'objet de semblables transports. Pourtant le rêve s'achève ; les bruits d'une kermesse, le son des violons, le rythme lourd d'une danse flamande ramènent Kornélis à une réalité que les beaux yeux et le frais visage de Léna rendent, d'ailleurs, fort acceptable. Ajouterai-je que pour se conformer à la coutume de l'Opéra-Comique, telle qu'elle existait encore en 1872, ils se marieront ?

Saint-Saëns a illustré ce petit conte de la plus charmante, de la plus souriante façon. S'il a emprunté à la gamme chinoise les éléments de mélodies délicieusement évocatrices, ces mélodies, l'harmonie si délicate et toujours si précise dont il les accompagne, le mouvement plein d'imprévu des développements, les sonorités si particulières et si savoureuses de l'orchestration sont à lui indéniablement. C'est du Saint-Saëns spirituel, tendre et coloré à souhait ; en un mot, un divertissement exquis qu'on ne saurait analyser en détail sans craindre de l'alourdir. Rêveries enfiévrées de Kornélis, calme tendresse de Léna, paisible intérieur hollandais, prestigieuse vision du Japon, sentiments, sensations, aspects, tout est traduit, commenté, décrit avec un art consommé et une facilité prodigieuse.

10 novembre 1906.

◘

JAVOTTE, ballet en un acte et trois tableaux, de M. Croze *(Académie nationale de musique).*

JAVOTTE a changé de logis et considérablement augmenté le train de sa maison. Mais si, comme je l'espère, Javotte n'est point une ingrate, elle gardera le souvenir de l'Opéra-Comique où elle fut choyée dès ses premiers jours — en octobre 1899, — comme on ne saurait l'être davantage ; et nous, en applaudissant l'admirable Zambelli et ses brillantes partenaires, nous n'oublierons pas non plus combien nous avons applaudi jadis les premières interprètes des rôles principaux, Mlle Santori et Mlle Chasles, de même que l'artiste qui régla si bien les danses de l'Opéra-Comique, Mme Mariquita, de même que la très amusante mise en scène d'Albert Carré.

Je pense donc que si MM. Messager et Broussan ont réclamé *Javotte*, c'est surtout pour rendre hommage à Camille Saint-Saëns et compléter par un de ses ouvrages — celui-ci particu-

lièrement gai et amusant n'en est pas moins débordant d'esprit et de talent, — les belles soirées de *Samson et Dalila.*

Je rappellerai combien est simple le scénario de M. Croze. C'est jour de fête dans un village du Nivernais, et Javotte, que possèdent non seulement le démon de la danse, mais encore les mille diablotins de l'amour, s'est sauvée par deux fois de la maison, en dépit de la défense de son père et de sa mère, pour aller rejoindre son ami Jean et danser avec lui. Mais comme elle a été proclamée reine du bal, — qui ne proclamerait Mlle Zambelli reine du bal, — les parents s'attendrissent, pardonnent, et tout finit par un mariage.

Bien entendu, sur cette trame légère, les incidents comiques ou tendres se multiplient et la verve étincelante de Camille Saint-Saëns fait le reste ; c'est-à-dire que la musique, dont il s'est donné le divertissement d'illustrer cette pastorale déjà haute en couleur par elle-même, est d'un entrain et d'une fantaisie dont les moyens ne sauraient s'analyser. La scène, notamment, où Javotte, enfermée, essaie vainement de coudre, de balayer, de filer la laine, tandis que l'obsession de la danse fait frétiller ses jambes, est traduite avec la plus spirituelle jovialité. Et, d'ailleurs, n'en est-il pas ainsi de l'ouvrage tout entier ? Et parlerai-je de piquants effets d'orchestre alors qu'il s'agit du maître orchestreur par excellence ?

Javotte représente donc, dans son genre, une apothéose de la danse. Comment Mlle Zambelli n'en serait-elle pas l'héroïne, elle qui est tout l'esprit de la danse ? On devine ce que cette exquise artiste, qui sait se renouveler sans cesse, a pu ajouter de caractéristique au rôle qui lui valut hier — et comme toujours, — un véritable triomphe.

6 février 1909.

◘

DÉJANIRE, tragédie lyrique en quatre actes, poème de Louis Gallet *(Opéra de Monte-Carlo).*

DÉJANIRE, dans sa forme primitive de tragédie, avec musique de scène, chœurs et divertissement chrorégraphique, inaugura les représentations en plein air des Arènes de Béziers, en août 1898. On sait quel succès obtinrent ces représentations dues à l'initiative d'un homme de goût, de grande activité et de rare désintéressement, M. Castelbon de Beauxhostes ; on sait aussi combien leur nouveauté et leur éclat séduisirent certains de nos poètes et de nos musiciens et combien d'œuvres intéressantes furent spécialement écrites pour ces Arènes où semblait revivre, durant quelques heures, chaque année, la physionomie du Théâtre antique.

Malheureusement, si ce fut l'honneur de ces représentations d'avoir pu inspirer, grâce à leurs conditions d'espace et de plein air, de vastes et larges compositions, il faut convenir que, par leur forme même et par les moyens exceptionnels d'exécution qu'elles nécessitaient, ces compositions étaient condamnées à ne bénéficier que d'un succès local, sans lendemains, et à ne connaître d'autre destination que leur destination première, à moins cependant qu'on leur ait fait subir de profondes modifications.

C'est ce que vient de faire, pour *Déjanire,* Camille Saint-Saëns ; et pour qui connut l'amitié qui le liait au poète Louis Gallet, aujourd'hui disparu, on peut supposer, avec bien des chances de certitude, que c'est surtout un sentiment de pieux souvenir envers son collaborateur qui l'a déterminé à transformer, dans l'espoir de lui assurer une existence moins éphémère, la tragédie de *Déjanire* en opéra.

Mais si, dans la version présente, l'action est restée intacte,

si Saint-Saëns a même respecté le texte poétique autant que le lui permirent les exigences de la musique, ce texte jadis entièrement déclamé, est maintenant entièrement chanté ; de telle sorte que l'œuvre représentée, hier soir, sur la scène de Monte-Carlo, a pu nous apparaître comme une œuvre totalement nouvelle.

Saint-Saëns, en modifiant la tragédie de *Déjanire*, n'a point sacrifié l'importante part de musique qu'elle comportait déjà ; non seulement il l'a conservée, mais il l'a utilisée et développée dans le mouvement général de sa partition ; le rôle d'Iole, notamment, dérive en grande partie de la musique de scène qui caractérisait ce personnage lorsque le rôle était déclamé ; et je pourrais citer d'autres exemples. Saint-Saëns y a apporté, du reste, une telle souplesse, il a relié avec un art, avec un style si conformes, les pages récentes aux pages anciennes, qu'il faut toute la force, toute la vivacité d'impression que produisirent celles-ci, il y a douze ans, pour parvenir à les dégager de l'ensemble. Et pourtant, ne pourrait-on pas dire de cette œuvre qu'elle représente une sorte de filiation dont les origines se retrouvent dans un poème symphonique de Saint-Saëns, ancien déjà, *la Jeunesse d'Hercule ?* Les ans n'ont donc pas affaibli l'idée qui, dans cette œuvre, personnifiait le héros ; au contraire, cette idée est parvenue à son plein et magnifique épanouissement dans la *Déjanire* actuelle.

Il ne me semble pas qu'il soit nécessaire, quand il est question de Saint-Saëns, de vanter la tenue, la dignité du style, la supériorité de la technique, la justesse de l'expression, l'intérêt orchestral. Car il n'est guère de musicien, en France ou ailleurs, dont les œuvres soient, au même degré que les siennes, une source de beaux et hauts enseignements.

Déjanire est une noble page de plus à l'actif d'un très grand artiste.

15 mars 1911.

□

FESTIVAL SAINT-SAENS.

Une très belle et très émouvante manifestation a marqué hier soir, à la salle Érard, le soixantième anniversaire du premier concert où Camille Saint-Saëns se fit applaudir en 1846.

Sa prodigieuse précocité le désignait pour la brillante carrière des virtuoses, — pour une carrière brillante et courte, peut-être, car l'homme vigoureux d'aujourd'hui était alors un enfant extrêmement frêle et délicat. Grâce à Dieu, tout a tourné différemment : le piano, où il fut et où il resta maître — on l'a bien vu hier soir — n'a été dans sa vie qu'un accessoire, si bien que la génération actuelle serait en droit de douter que l'auteur de tant d'œuvres illustres eût pu trouver, au milieu de si considérables et glorieux travaux, le temps d'être un très grand pianiste.

Or, si Camille Saint-Saëns a dit dans de jolis vers : « Naguère si légers, mes pauvres doigts sont lourds ! » il n'en faut rien croire. Ses doigts nerveux et souples, son jeu clair, vigoureux ou charmant et son style — la noblesse et la sobriété mêmes — valent aujourd'hui ce qu'ils furent toujours.

Dirai-je par quels frénétiques applaudissements fut salué Saint-Saëns après l'exécution de certaines de ses œuvres qu'on n'entend, hélas, que trop rarement, tels que le premier *Concerto* et la *Rapsodie d'Auvergne ?* Et profiterai-je de cette occasion pour rappeler à nos virtuoses du piano qu'indépendamment du célèbre Concerto en *sol* mineur, — leur cheval de bataille, — ou du Concerto en *ut mineur*, d'ailleurs moins joué que le précédent, il en existe trois autres et que, parmi ceux-ci, le

Concerto en *mi* bémol mériterait particulièrement de sortir de l'ombre où on le laisse sommeiller ?

Je ne crois pas me tromper en disant qu'un seul pianiste, le grand artiste Delaborde, osa, il y a quelque vingt-cinq ans, — à cette époque, c'était de l'audace, — l'exécuter dans un des concerts du Conservatoire.

Naturellement, il échoua. Mais les temps et les goûts ne sont-ils pas très heureusement changés ?

Plusieurs artistes avaient tenu à honneur d'entourer Saint-Saëns hier soir, et d'ajouter à cette manifestation l'éclat de leur talent : Francis Planté, qui fut un admirateur et un ami de la première heure, Georges Marty avec l'orchestre du Conservatoire, Mme Auguez de Montalant et M. Delafosse. Tous eurent leur brillante part du succès.

Quant à Saint-Saëns, il n'oubliera pas, sans doute, les heures où il fut, sans discontinuité, l'objet du plus magnifique, du plus éloquent, du plus chaleureux hommage ; ceux qui en furent témoins n'oublieront pas davantage comment le public de Paris sait honorer un grand artiste dont la carrière fut si glorieusement et si dignement remplie.

20 mai 1906.

RICHARD STRAUSS

. . . .

Ce même après-midi d'hier, tandis que M. Colonne, au Châtelet, faisait les honneurs de son programme à M. Mlynarski et à la musique polonaise, M. Chevillard, au Nouveau-Théâtre, cédait son bâton à M. Richard Strauss, le compositeur allemand dont la personnalité s'impose le plus, actuellement, à l'attention des artistes et du public. Cette personnalité, je n'aurai pas la hardiesse d'essayer ici de la définir en quelques mots. Elle est, d'ailleurs, l'objet de trop de discussions pour que son importance n'apparaisse pas réelle.

M. Richard Strauss, autant que le genre qui semble l'attirer le plus, la musique descriptive, a ses fervents et ses adversaires inconciliables.

Pour moi qui, jusqu'ici, n'avais su goûter la musique à programme que brève et claire comme la voulurent Liszt et Saint-Saëns ; pour moi qui fus, plus d'une fois, déconcerté par les excessives dimensions des poèmes symphoniques de M. Richard Strauss, par la nature et la quantité des phénomènes extérieurs et psychiques qu'il tenta d'y exprimer ; pour moi qui, plus d'une fois aussi, fus surpris qu'une si prodigieuse technique s'y alliât, souvent, à des idées peu originales, je me sens, aujourd'hui, absolument gagné par sa *Vie d'un héros*, absolument séduit par cette œuvre où s'épanouit une fabuleuse floraison orchestrale, par ces pages de vigueur, de luxe

éblouissant et de charme exquis, marquées des signes d'un talent égal aux plus rares talents.

Ce sera l'honneur de M. Chevillard d'avoir amené le public de ses concerts à comprendre et à admirer M. Richard Strauss.

30 mars 1903.

⊡

SALOMÉ, drame musical en un acte, poème d'Oscar Wilde *(Théâtre du Châtelet)*.

SALOMÉ a fui la salle du festin. Tandis qu'elle respire les effluves d'une nuit toute blanche de lune, une voix monte d'une citerne creusée au centre de la terrasse, une voix qui invective et qui vaticine. Là, en effet, est tenu captif le prophète Jochanaan. Salomé connaît son nom, mais elle n'a jamais vu son visage ; et voici qu'en cette nuit chaude et parfumée, le désir de voir face à face celui qui a dit d'Hérodias qu' « elle remplit la terre du vin de ses iniquités » la saisit impérieusement.

On ne désobéit pas à la princesse de Judée ; mais à peine Jochanaan est-il amené devant elle que l'aspect de ses yeux ardents et de son front blême, le son de sa parole terrible emplissent Salomé d'un extraordinaire émoi.

« Le fils de l'Homme est-il aussi beau que toi, Jochanaan ?... Regarde-moi... je suis amoureuse de ton corps, plus blanc que la neige et les lis ! — Arrière !... — Je suis amoureuse non de ton corps qui est abominable, mais de tes cheveux si noirs !... — Va-t'en !... — Je suis amoureuse non de tes cheveux qui sont affreux, mais de ta bouche !... Je veux baiser tes lèvres si rouges !... — Anathème sur toi, fille de Babylone. » Et le prophète redescend dans sa prison souterraine.

Hérode a déserté à son tour la table du banquet ; ivre de vin il cherche Salomé que son désir poursuit sans cesse, et lui

demande de danser pour lui. Qu'Hérode jure de satisfaire un vœu et Salomé dansera. Hérode jure. Mais lorsque Salomé a dansé, elle exige que la tête tranchée de Jochanaan lui soit apportée sur un plateau d'argent. Hérode lui offre ses trésors, ses palais, la moitié de la Judée et jusqu'à ses paons blancs, orgueil de ses jardins.

« Tu as juré ! Je veux la tête de Jochanaan. » L'œuvre atroce s'accomplit et l'on voit le bourreau sortir de la citerne avec la sanglante dépouille que Salomé saisit avidement. Alors, elle regarde ces yeux qui sont éteints parce qu'ils n'ont pas voulu la voir, elle caresse ces cheveux qu'elle eût souhaité inonder de parfums, enfin elle pose ses lèvres sur les lèvres qui se refusèrent à son baiser, et peut-être puise-t-elle dans cette abominable caresse l'illusion qu'elle a aimé et qu'il lui sera pardonné. Malheureusement Hérode, maintenant plein d'horreur pour elle, en la faisant mettre à mort, ne lui permet pas d'approfondir cette pensée.

Sans douter de l'attrait que présente l'apparition d'une œuvre nouvelle de M. Richard Strauss, n'est-il pas permis de penser qu'une grande part de l'émotion qu'ont soulevée les représentations de *Salomé*, partout où elles ont eu lieu, tient à l'extraordinaire étrangeté de la pièce ?

Si le sujet prêtait le moindrement à la plaisanterie, on pourrait ajouter que, coïncidant chez nous avec le projet d'abolition de la peine de mort, une tête coupée offre un singulier spectacle. Mais ce n'est point l'occasion de plaisanter, car il s'agit ici d'une légende biblique, d'un poète disparu et d'un musicien étranger dont la personnalité et le talent jouissent d'une considération universellement établie et hautement justifiée.

La nouveauté qui distingue premièrement la partition de *Salomé*, c'est que M. Richard Strauss y transporte l'esthétique particulière que représentent ses poèmes symphoniques, c'est-à-dire le principe de la description et de l'analyse sonores

poussé aux limites extrêmes. *Salomé* est un poème symphonique avec des parties vocales en plus. Ici, il n'est pas de personnage dont ne soient minutieusement traduits — presque jusqu'à l'enfantillage — l'individualité physique, la moralité — ou l'immoralité, — les pensées, les actes ; point d'atmosphère, point de couleur qui ne soient décrites jusque dans leurs moindres modifications, jusque dans leurs moindres nuances ; et tout cela au moyen de thèmes souvent médiocres, il est vrai, mais développés, maniés, enchevêtrés avec un art merveilleux dont l'intérêt est cependant dépassé par la magie d'une technique orchestrale vraiment géniale, à ce point que ces thèmes — médiocres, ai-je dit, — finissent par acquérir du caractère, de la puissance et presque de l'émotion.

Cette habileté, cette prodigieuse dextérité, ne va pas sans quelque inconvénient, et cette mobilité de la musique, cette fugacité des effets orchestraux — toujours nouveaux et curieux, toujours saisissants, mais qui à peine entendus sont remplacés par d'autres, — finissent par créer un perpétuel papillotement qui fatigue non seulement l'esprit, mais — cela paraîtra-t-il absurde ? — même les yeux. D'autre part, est-ce en raison du caractère si particulièrement brutal du sujet, ou est-ce uniquement pour innover, que M. Richard Strauss a introduit tant de dissonances cruelles et qui défient toute explication ? Est-ce pour déterminer le Mal et le Bien qui se côtoient dans le drame qu'il fait se côtoyer dans sa musique les tonalités les moins conciliables ? On me dira que son prestigieux orchestre fait tout passer, ce qui est vrai souvent ; je n'en ai pas moins pensé, en subissant certaines terribles discordances, à ces mots de Salomé lorsqu'elle baise les lèvres du décapité : « Il y avait une âcre saveur sur ta bouche. »

Néanmoins, ces critiques ne désignent pas, dans ma pensée, des faiblesses, mais seulement des moyens musicaux avec lesquels je ne puis pas sympathiser, dans une œuvre très vigoureusement conçue, exécutée avec une science et une

virtuosité de premier ordre, et qui contient bien des pages très impressionnantes : par exemple, la première apparition de Jochanaan hors de la citerne, la danse de Salomé, véritable petit drame dans le grand drame, l'extraordinaire et si comique discussion des cinq Juifs, et surtout la scène finale, d'une véritable beauté.

La troupe allemande qui représente *Salomé* est formée d'artistes tous absolument remarquables ; on sent que pour ces parfaits interprètes, ce que nous appelons un rôle de second plan n'existe pas. Tous ont de belles voix, tous ont du talent et, quels que soient les personnages qu'ils représentent, tous témoignent du même zèle ardent. Je ne dois pas oublier Mlle Trouhanowa, dont le succès a été très vif dans la « danse des Sept Voiles » ; et je dois moins oublier encore un des plus précieux collaborateurs des représentations de *Salomé* : M. Gabriel Pierné, qui a dirigé les laborieux travaux de l'orchestre jusqu'au jour où M. Strauss en a pris la direction. On devine combien ces travaux ont dû être épineux ; on ne saurait donc trop apprécier le dévouement artistique, l'abnégation et le grand talent dont l'éminent artiste a fait preuve en cette mémorable circonstance.

9 mai 1907.

WAGNER

TRISTAN ET ISOLDE *(Académie nationale de musique).*

On ne définit pas une œuvre telle que *Tristan et Iseult.* Par sa signification exceptionnelle, par sa surhumaine puissance d'expression, même parmi les autres œuvres de Wagner, cette œuvre-là s'isole.

« A propos de *Lohengrin*, dit Catulle Mendès, de *Tannhauser* ou de *l'Anneau de Niebulung*, on peut dire : J'admire ceci, je réprouve cela ; on peut discuter, en un mot, car ces drames sont du domaine de l'art, ressortissent à la critique. En ce qui concerne *Tristan et Iseult*, le cas est autre. De deux choses l'une : il faut s'éloigner de cette œuvre, y demeurer résolument et à tout jamais étranger ; ou bien, vaincu, souffrir par elle autant qu'a souffert celui qui l'a écrite. »

L'analyse la plus détaillée, de même que les termes de l'admiration la plus exaltée paraîtraient superflus auprès de ces lignes du plus wagnérien de nos poètes, ou du plus poète de nos wagnériens.

On se souvient des représentations de *Tristan et Iseult*, données au Nouveau-Théâtre en 1899, sous le patronage de la Société des Grandes Auditions de France, et dont la physionomie générale fut si particulièrement attachante. On se rappelle qu'elles durent leur succès au zèle passionnément

initiateur et à la vaillance — alors si près de s'éteindre pour jamais — de celui qui, durant tant d'années, avait lutté pour le triomphe du wagnérisme : Charles Lamoureux. Mais peut-être a-t-on oublié que la véritable première représentation, en France, de *Tristan et Iseult* date de 1897 et qu'elle fut donnée sur le théâtre du Grand Cercle d'Aix-les-Bains, grâce à l'initiative de M. Gandrey et sous la direction très autorisée d'un chef d'orchestre excellent, M. Léon Jehin.

Et maintenant, après ces diverses étapes et à la suite de *Lohengrin*, de *Tannhauser*, de la *Valkyrie*, des *Maîtres-Chanteurs* et de *Siegfried*, voici que *Tristan et Isolde* — et non plus *Iseult*, — avec, malheureusement, l'indispensable traduction française, — qui, si bonne soit-elle, lui va si mal, — prend enfin sa place sur notre première scène lyrique et y est représenté dans des conditions d'interprétation et de mise en scène dont j'ai hâte de dire qu'elles offrent une part très considérable de qualités de tout premier ordre et aussi, ainsi que le veut l'imperfection humaine, une part de qualités moindres.

J'ajouterai tout de suite que si l'Opéra vient de remporter une nouvelle victoire, c'est grâce, surtout, au talent et à la vaillance qu'a révélés Mlle Louise Grandjean, la triomphante Isolde d'hier soir.

15 décembre 1904.

LE VAISSEAU FANTÔME *(Théâtre national de l'Opéra-Comique).*

On pourrait dire du *Vaisseau fantôme* qu'il nous appartient un peu. Wagner, en effet, en composa le poème et la musique, vers 1841, à Paris, et aussi, à Meudon, dans une maison qu'on peut voir encore.

Malgré ces origines, l'œuvre, donnée pour la première fois à Dresde, le 2 janvier 1843 (avec la célèbre Mme Schrœder-

Devrient dans le rôle de Senta) ne revint à Paris qu'en 1897, alors que, traduite en français, elle avait été déjà représentée à Bruxelles en 1872, à Lille et à Rouen en 1893, et à Toulouse en 1894.

D'ailleurs, bon nombre d'œuvres françaises, — pour des motifs moins explicables, — ont connu, avant de nous parvenir, les mêmes lenteurs et les mêmes détours.

A l'Opéra-Comique, les représentations du mois de mai 1897, intéressantes par certains côtés de l'interprétation musicale, ne marquèrent pas encore le terme du voyage. Préparées, peut-être, sans grande conviction, elles se succédèrent peu nombreuses, sans grand éclat.

En revanche, la magnifique et triomphale reprise d'hier soir semble bien indiquer que *le Vaisseau fantôme* prend place définitivement au répertoire de notre seconde scène lyrique.

« Le sujet légendaire du *Hollandais errant*, — dit Wagner dans une *Communication à mes amis*, traduite par Camille Benoît — pénétra profondément dans mon cœur et pressa l'artiste qui était en moi de lui donner la forme claire et précise d'une œuvre d'art. De ce moment date une carrière de *poète* ; dès lors je cessai de composer des textes d'opéras. Et pourtant, en agissant ainsi, je ne fis pas de saut brusque.

« La réflexion n'eut aucune part à cette transformation, car la réflexion ne peut naître que de la combinaison des formes déjà existantes et choisies comme modèles ; mais les formes qui eussent pu me servir de modèles dans ma nouvelle carrière, je ne pouvais les trouver nulle part. Ma manière de faire était nouvelle ; elle m'était dictée par ma disposition d'âme la plus intime ; j'y étais obligé par le désir impérieux de communiquer cette disposition d'âme. »

Bien que *le Vaisseau fantôme* n'ait reçu de cette « nouvelle manière de faire » qu'une application encore limitée, il n'en constitue pas moins, dans la prodigieuse carrière du drame

wagnérien, un point de départ surprenant, une glorieuse première étape.

Ne fût-ce qu'à ce titre, on lui devait, — on devait à l'audacieuse beauté du poème, à l'intérêt si puissant, si nouveau de la musique, malgré l'inégalité du style, — les soins dont une volonté très artistique et très renseignée a su, cette fois, l'entourer.

Il n'y a plus à analyser *le Vaisseau fantôme*. Les représentations antérieures, sous la direction Carvalho, celles plus récentes, de Bayreuth, qui attirèrent tant de Parisiens et, par-dessus tout, la profusion de renseignements publiés sur tout ce qu'a produit le génie de Wagner, m'obligeraient à d'inutiles redites.

C'est M. Renaud qui représente le Hollandais maudit, « l'Ahasvérus de l'Océan », dont la destinée fatale n'aura de terme qu'il n'ait rencontré une femme fidèle jusqu'à la mort. Et ce rôle du farouche désespéré, M. Renaud en traduit chaque accent et chaque nuance, vocalement et dramatiquement, avec une vérité très impressionnante, très émouvante.

Peut-être les plus difficiles reprocheront-ils au chanteur si remarquable qu'est M. Renaud, d'alanguir certaines périodes musicales, et au parfait comédien qui sut, dans le rôle de Beckmesser, modifier à ce point ses traits, de ne pas prêter ici, au « pâle Hollandais », un visage plus visiblement altéré par des années de souffrance et d'angoisse.

Ce serait là, d'ailleurs, de bien petits défauts, eu égard à l'ensemble de son interprétation, dont le puissant caractère se manifeste dès le premier monologue.

Dans la scène si difficile du second acte, rien ne saurait être plus saisissant que sa façon d'interrompre, d'une voix sourde, lointaine, émue, le long silence durant lequel Senta et le Hollandais sont restés fascinés par l'aspect l'un de l'autre, de même qu'on ne pourrait donner un accent plus désespéré au cri final : « Voile au vent ! renoncez à la terre ! »

La belle et généreuse voix de Mlle Claire Friché, de même que ses sérieuses et intéressantes qualités d'artiste, conviennent merveilleusement au personnage de Senta.

Ce n'est point une rêverie maladive qui rive les regards de Senta sur l'image du « pâle marin ». C'est un sentiment plus sain, plus noble, plus fort. C'est le sublime et irrésistible attrait d'un dévouement qui irait jusqu'à l'immolation pour délivrer, pour sauver le « maudit ».

Ce rôle admirable et d'une simplicité poignante exige donc une interprétation simple, directe, pathétique, et c'est la gloire de Mlle Friché de l'avoir compris et traduit ainsi.

Mais que dire d'une mise en scène qui ne peut procéder que du miracle, étant donnée la cruelle exiguïté de l'espace où elle doit se mouvoir ?

Le bateau de Daland est évidemment trop petit. On n'en voit, d'ailleurs, que l'avant, l'arrière baignant sans doute dans les eaux de la rue Marivaux. Est-ce la faute de M. Carré ?

Mais combien, en revanche, le vaisseau du Hollandais est d'un aspect saisissant, et combien est impressionnant le magnifique décor du fjord, au dernier acte !

29 décembre 1904.

◘

LES FÉES *(Concerts Colonne).*

Le premier opéra de Richard Wagner, *les Fées,* date de 1833. Wagner en écrivit le poème et en composa la musique « entièrement dans le style romantique de Weber et de Marschner » — ainsi qu'il l'a dit lui-même. — à Wurzbourg, auprès d'un de ses frères, Albert Wagner, chanteur expérimenté. Et, si l'on rapproche ce poème des *Fées* du conte de Gozzi, *la Donna Serpente* (la Femme Serpent), auquel

Wagner emprunta son sujet, on ne peut pas ne pas rester frappé de la part d'imagination qu'y apporta ce jeune homme de vingt ans, étonné de la façon dont il sut en élever et élargir le sens poétique, le caractère et la portée. Ces modifications extraordinairement significatives semblent donner raison aux poètes qui, chez Wagner, placent le poète avant le musicien. Il est également vrai que l'ouverture, le « finale » du second acte, certain quintette accompagné par un chœur *a capella* et la scène de « la folie d'Arindal » font pressentir un musicien que les musiciens ont parfaitement le droit de préférer au poète.

Indépendamment de sa valeur rétrospective, cette œuvre de jeunesse présente donc une part d'intérêt véritable. J'ai le souvenir qu'en 1897 M. Colonne avait tenu à compléter le cycle des ouvertures de Wagner, qu'il venait de donner, par une exécution de l'ouverture des *Fées*. Il faut le louer d'avoir fait entendre hier, avec le concours d'un excellent artiste particulièrement remarquable dans l'interprétation du répertoire wagnérien, M. Louis Arens, cette scène de « la folie d'Arindal », vigoureuse, emportée, vibrante, d'une déclamation très dramatiquement accentuée, d'une musicalité très ferme, d'une éloquence orchestrale déjà fort remarquable.

Le public l'a écoutée avec une curiosité éveillée, et y a pris un plaisir qu'il a chaleureusement manifesté en applaudissant longuement M. Louis Arens et M. Colonne.

6 février 1905.

⧈

LE CRÉPUSCULE DES DIEUX *(Académie nationale de musique).*

La soirée d'hier restera mémorable parmi les plus mémorables dont puisse s'enorgueillir l'Opéra.

Ce n'est point, cependant, qu'un de ces artistes que la mode

a portés à un taux exorbitant y soit venu, d'au delà des mers, chanter une œuvre connue — ou même une œuvre médiocre, — ce qui a constitué jusqu'ici la soirée sensationnelle par excellence. Non, la soirée d'hier restera mémorable tout simplement en raison du prodigieux chef-d'œuvre qu'on y représenta, et aussi en raison d'une interprétation plus que remarquable, hors ligne, et dont l'essentielle qualité, qu'il faut d'autant plus louer qu'elle se rencontre plus rarement, fut l'unité, l'harmonie totale.

Ce résultat presque miraculeux, on le doit à l'initiative de M. André Messager qui, avec son autorité de grand musicien, avec l'autorité qu'il tient de la plus profonde, de la plus intelligente connaissance des œuvres de Wagner, enfin avec son autorité de directeur de l'Opéra, a pris l'entière direction du *Crépuscule des dieux* et a pu ainsi communiquer et imposer à tous les interprètes, chanteurs ou instrumentistes, aux plus grands comme aux plus humbles, sa pensée et sa volonté.

Il va sans dire que tandis que M. Messager s'occupait de l'interprétation musicale, M. Broussan ne restait point inactif, qu'il donnait tous ses soins à la mise en scène et qu'il y apportait, indépendamment de son goût, une expérience particulière en la circonstance ; on se souvient, en effet, que lors de sa direction du Grand-Théâtre de Lyon, M. Broussan donna des représentations du *Crépuscule des dieux*, dont le retentissement fut considérable.

Et puisque j'évoque un souvenir, je voudrais également rappeler les représentations de ce même ouvrage qui eurent lieu en 1902 au théâtre du Château-d'Eau. L'entreprise était hardie, car sur cette scène désorganisée tout était à faire, tout restait à créer. Or le jeune chef d'orchestre qui fut véritablement l'âme de cette intéressante manifestation, le jeune héros qui remporta cette victoire, M. Alfred Cortot, était alors âgé de vingt-trois ans. Cette prouesse artistique méritait bien d'être signalée de nouveau.

. . . .

Quant à la musique — cette musique si passionnément contestée et si passionnément défendue jadis, — voici qu'elle nous semble avoir atteint maintenant les régions sereines où elle plane splendidement bien au-dessus de nos querelles, bien au-dessus de toute critique et même bien au-dessus des plus hyperboliques éloges. Plus que jamais émouvante, elle est devenue avec le temps encore plus noble, encore plus vaste, encore plus claire et comme sublimement classique. Du moins est-ce ainsi qu'elle nous est apparue hier à la faveur de l'admirable représentation que dirigeait M. Messager.

24 octobre 1908.

⊡

L'OR DU RHIN, version française d'Alfred Ernst *(Académie nationale de musique)*.

La représentation de l'*Or du Rhin*, à l'Opéra, offre une mise en scène satisfaisante.

Cependant, c'est par l'interprétation musicale que l'effort artistique est le plus apparent.

Imaginerait-on une fête wagnérienne, à l'Opéra, où M. Van Dyck n'aurait pas été prié de participer ? Non, n'est-ce pas ? Du reste, pour le rôle de Loge, on eût fait difficilement un choix meilleur ; tout ce que le personnage dégage de vie, d'animation, tout ce que sa pensée contient de ruse malicieuse, tout ce qu'il laisse percer d'inquiétante fourberie, M. Van Dyck apporte à le traduire des qualités personnelles qu'on ne dépasserait pas aisément. Sans doute, on peut lui reprocher quelque exagération dans sa mimique. Loge personnifie la flamme, la flamme agile, remuante, et pour la mieux imiter, M. Van Dyck

se garde de jamais tenir en place ; il va, vient, sautille, prend les plis de son manteau et avance la jambe comme pour danser un menuet... Et tout cela détonne d'autant plus qu'au point de vue scénique et par un excès contraire, l'ensemble de l'interprétation témoigne d'une dignité quasi académique. On pourrait souhaiter en effet que la déesse Fricka et que les dieux Donner et Froh, représentés par des artistes excellents, prissent à une action qu'ils semblent considérer en spectateurs, une part plus effective ; le mouvement général y gagnerait. Cette légère critique ne saurait s'adresser à M. Delmas. Mais ce vaillant artiste, on l'a tant de fois applaudi sous les traits de Wotan, dans *la Walkyrie* et *Siegfried*, qu'on ne songe pas à se demander de quelle façon il interprète, dans l'*Or du Rhin*, ce rôle qu'il a fait sien d'une façon définitive.

Le reproche qu'on pourrait lui adresser c'est de trop bien prononcer et de ne nous rien épargner du langage abominablement disloqué que lui fait tenir le traducteur.

18 novembre 1909.

◘

PARSIFAL *(Académie nationale de musique).*

La légende raconte comment le Saint-Graal, c'est-à-dire la coupe dans laquelle Joseph d'Arimathie avait recueilli le sang de Jésus-Christ expirant, fut, après de longs siècles, remis par les anges entre les mains du roi Titurel, qui possédait déjà la lance dont avait été percé le flanc du Sauveur, et comment Titurel créa au Montsalvat un ordre de chevalerie dont la mission fut de garder et d'entourer d'un culte fervent ces reliques insignes. Or, au début du premier acte de *Parsifal*, Gurnemanz, un des plus anciens chevaliers du Graal, s'entre-

tient avec de jeunes écuyers de la détresse qui règne actuellement au Montsalvat et leur en explique la cause : Amfortas, fils et successeur de Titurel, a voulu combattre le magicien Klingsor. Armé de la lance sainte, il s'est avancé vers le château des Maléfices. Mais au lieu de lutter personnellement, Klingsor a opposé à l'assaillant la plus redoutable des défenses : les bras ensorceleurs d'une femme.

Amfortas ayant succombé à la tentation, Klingsor s'est emparé de l'arme vénérée, en a frappé son adversaire et a ouvert dans ses chairs une blessure que rien jusqu'à ce jour n'a pu guérir, même les baumes que la farouche Kundry — l'étrange femme, que le désir du bien comme la fatalité du mal possèdent tour à tour avec une égale puissance — rapporta du fond de l'Arabie.

Depuis ce jour, accablé par le poids de sa faute, le roi Amfortas n'a plus osé accomplir son office, approcher de l'autel et découvrir aux yeux des chevaliers le Graal, dont la contemplation leur donnait une force et des vertus surhumaines. Qui délivrera Amfortas de cette malédiction ? D'où viendra le salut ? D'un être simple et pur, dont la venue fut miraculeusement prédite et à qui la compassion aura révélé toute la douleur humaine.

Tandis que le cortège du Roi le ramène sur une litière au lac, dont les eaux ont rafraîchi sa blessure, un tumulte se produit, des cris s'élèvent et l'on voit paraître, entouré comme un coupable, un adolescent vêtu de peaux de bêtes et armé d'un arc. Non loin, un cygne blessé vient de s'abattre. Durement interrogé, celui qui vient de commettre à la fois un meurtre et un sacrilège, car dans le saint domaine du Graal, tous les animaux sont sacrés, répond candidement que son nom est Parsifal, que sa mère s'appelle Herzeleide, qu'il l'a quittée pour courir les bois avec son arc et ses flèches, et qu' « en atteignant au vol tout ce qui vole », il n'avait pas pensé commettre un méfait. Pourtant voici que le dernier regard du

cygne expirant le remplit tout d'un coup d'un trouble inconnu ; et lorsque Kundry lui apprend que la mère qu'il abandonna est morte, voici que des larmes inondent ses yeux.

Les transports que cet enfant sauvage semble n'avoir jamais ressentis ont frappé le vieux Gurnemanz. Peut-être est-ce là le simple, le pur, l'élu promis ? Et Gurnemanz l'entraîne avec lui vers le Temple, où la célébration de la Cène a réuni les chevaliers. Tandis que se déroule l'imposante cérémonie ; tandis que s'élèvent les chants où se succèdent les voix des chevaliers, des adolescents et des enfants ; tandis que malgré l'angoisse qui l'étreint, malgré ses plaies qui saignent, Amfortas, obéissant enfin à son père Titurel, célèbre l'office et découvre le Graal qu'un rayon éblouissant vient embraser d'une lueur pourpre, Parsifal, debout, immobile, regarde ; et lorsque les derniers bruits se sont tus, il semble qu'il n'ait rien vu, rien entendu, rien compris. Brutalement, Gurnemanz le chasse de l'enceinte sacrée. Pourtant, sans qu'il en ait eu conscience, le mystère du Graal a produit sur lui son miraculeux effet, car voici, au second acte, notre héros devant le château de Klingsor où l'a conduit la volonté de s'emparer de la lance sainte. Ayant affronté et dispersé les compagnons du magicien, nous le voyons pénétrer en vainqueur dans l'antre maudit. Mais là, les embûches, les séductions traîtresses qui perdirent Amfortas l'attendent lui aussi : c'est d'abord l'essaim enchanteur des Filles-Fleurs qui l'entoure et tente de le charmer ; puis c'est Kundry, Kundry qui, pourrait-on dire, possède deux âmes : l'une vouée au bien, lorsque à l'état de veille elle est sous la domination d'Amfortas, l'autre vouée au mal, lorsque le sommeil la met au pouvoir de Klingsor. Le magicien a deviné les desseins de Parsifal ; aussi vient-il d'ordonner à Kundry de perdre celui-ci par les maléfices de sa beauté, comme elle perdit Amfortas. En vain prodigue-t-elle ses efforts passionnés ; fortifié par la vertu du Graal, Parsifal s'écarte des bras de l'enchanteresse. Il va fuir, lorsque Klingsor accourt et tente

de le frapper avec la lance. Mais l'arme sacrée reste suspendue au-dessus de Parsifal qui s'en empare et trace dans l'air le signe de la croix. Aussitôt jardins et palais de perdition disparaissent au milieu d'un terrible fracas.

Le troisième acte se déroule dans un site paisible du domaine du Graal. C'est le vendredi saint, l'air est printanier, mille fleurs émaillent les prairies. Le vieux Gurnemanz, qui vit là en ermite, vient d'entendre un gémissement ; derrière un buisson, couchée et engourdie par le froid du matin, il découvre Kundry qui ne répond à ses questions que ce mot : servir !... Et tandis qu'elle se dirige vers la source voisine pour y puiser l'eau, on voit sortir de la lisière du bois et s'avancer un chevalier revêtu d'une armure noire et tenant à la main une lance et un bouclier. C'est Parsifal, que Gurnemanz n'a pas tardé à reconnaître. Les temps sont révolus. Dans le cœur du héros que maintes épreuves et maints combats contre le mal ont rendu désormais invulnérable, la compassion a de plus en plus profondément pénétré. Le simple et pur, l'élu a racheté le crime d'Amfortas. Semblable à Marie-Madeleine, Kundry lave les pieds de Parsifal, les essuie de ses cheveux et les oint de parfum ; et, lui, à son tour, versant l'eau sur la tête de Kundry et la baisant au front, fait pour la première fois acte de rédemption. Après quoi, guidé par Gurnemanz, il gravit de nouveau le chemin qui conduit au sanctuaire du Graal. Cette fois, ce sont des chants funèbres qui remplissent l'édifice, car le vieux roi Titurel n'est plus. Déchiré de douleur et appelant la mort pour lui-même, Amfortas, malgré les suprêmes supplications des chevaliers, se refuse à découvrir le tabernacle. Parsifal s'avance alors vers lui, touche de la pointe de la lance sacrée la plaie qui se ferme aussitôt, puis gravit les marches de l'autel et de ses mains pures saisit le Graal, puis le balance au-dessus des assistants agenouillés, tandis que du point le plus élevé de la coupole des voix d'enfants chantent : « Gloire au miracle ! Rédemption au Rédempteur ! »

Bien des commentateurs se sont élevés contre l'opinion qui

considère *Parsifal* comme un drame spécialement religieux. On ne saurait nier que nombre d'allusions précises et que la représentation presque rigoureuse de certaines cérémonies justifient cette opinion. Pourtant, d'après les mêmes commentateurs, les moyens adoptés n'auraient d'autre but que de rendre plus sensible le drame qui se déroule dans l'âme du héros et que termine glorieusement la victoire de l'homme intérieur sur l'homme extérieur.

*

Au point de vue musical, on pourrait dire de *Parsifal* qu'il représente le couchant splendide et apaisé d'un art gigantesque. Miraculeux chef-d'œuvre de grandeur puissante et sereine, on ne le peut comparer à aucune des œuvres antérieures de Wagner, que remplissent le tumulte et le déchaînement des passions humaines. Ici, quelle que soit la vivacité, l'intensité de leur expression, les sentiments sont à ce point épurés, libérés de tout contact humain qu'ils semblent planer bien au-dessus de nous, dans des régions de paix et de mansuétude.

Mais si tel est le caractère essentiel de cette œuvre, comment tenter d'en faire comprendre par l'analyse les multiples splendeurs ? La physionomie, la nature de la plupart des thèmes sont intraduisibles comme sont intraduisibles la puissance d'émotion, la beauté insigne que peuvent atteindre certains de leurs développements. D'ailleurs, d'amples fragments exécutés dans les concerts ont donné depuis longtemps le sentiment de ce que révélerait une réalisation scénique et totale de *Parsifal.* Attendait-on cependant une impression aussi profonde de la grande scène du Temple, page incomparable par son caractère majestueux, par sa prodigieuse richesse musicale, par sa sublime élévation ? Et toutes les séductions du chœur des Filles-Fleurs ? Et le drame aigu et poignant qui se déroule à

la fin du second acte entre Kundry et Parsifal ? Puis c'est le sombre prélude du troisième acte qui traduit l'angoisse désolée des chevaliers du Graal ; puis c'est l'hymne merveilleux qui s'appelle *le Charme du vendredi saint.* Quoi de plus pénétrant et, en même temps, à quel point la musique a-t-elle pu se dégager de tout ce qui est expression humaine ! Enfin, la vaste et dramatique scène finale avec ses cortèges, ses cloches funèbres, avec le triomphe de Parsifal rédempteur que semble proclamer la voix des anges.

Encore une fois toute analyse est impossible car, pour expliquer certaine musique, les mots font défaut.

Il faut écouter *Parsifal*, il faut écouter et regarder et se laisser gagner par l'indicible émotion.

2 janvier 1914.

WEBER

FREISCHUTZ *(Académie nationale de musique).*

L'Opéra vient de reprendre le *Freischütz.*

A vrai dire, certains pourront prétendre que l'œuvre de Weber n'est point faite pour un aussi vaste vaisseau. A ce compte, peu d'opéras s'y trouveraient à leur place et l'Académie nationale de musique serait contrainte à ne monter que les ouvrages de Meyerbeer. On a trop souvent réclamé la reprise des chefs-d'œuvre de l'ancien répertoire pour qu'il y ait lieu de blâmer M. Gailhard d'avoir rendu *le Freischütz* à ses admirateurs.

Le scénario est connu : un jeune chasseur, Max, épris d'une jeune fille, Agathe, ne pourra obtenir sa main que s'il est vainqueur en un tournoi de tir. Désireux de conquérir la première place, il se laisse séduire par les propos d'un chasseur d'assez mauvaise réputation, Gaspard, que l'on soupçonne d'être vendu au diable. Gaspard procure donc à Max des balles franches. Max va être vainqueur au tournoi, mais sa dernière balle atteint Agathe. Par un miracle divin, elle ne meurt point. Un vieil ermite, vénéré de tous, arrive à ce moment et révèle le mystère. Max sera pardonné et épousera Agathe tandis que le méchant Gaspard sera puni ainsi qu'il convient.

C'est sur ce poème, dont il est à peine utile de souligner la

puérilité, que Weber conçut une des partitions les plus riches en sève mélodique, les plus variées et, en partie, une des plus dramatiques qu'ait comptées l'histoire de la musique.

C'est vers 1810 que l'idée de l'œuvre nouvelle germa dans le cerveau de Weber. Mais ce ne fut qu'en 1817 qu'il en commença la réalisation.

On sait combien fut tourmentée la vie de l'auteur du *Freischütz*. Il ne put travailler à son opéra qu'à des intervalles fort espacés. Mais il le *pensait* avec tant d'amour que sa forme définitive s'imposa dès qu'il put l'exécuter.

Presque toutes les lettres qu'on a conservées de Weber parlent de l'œuvre nouvelle. En mars 1817, il écrivait à Gaensbacher en lui annonçant *la Fiancée du chasseur (le Freischütz)*, « œuvre magnifique d'un romantisme effrayant » ; au mois de juillet de la même année, il annonce que quatre ou cinq scènes sont écrites. Puis, pendant une année, l'œuvre semble tomber dans l'oubli. Mais en août 1818, il annonce son départ pour la campagne où il espère s'occuper de son opéra. Nouveau silence. Enfin, en 1821, au mois de mars, il prévient Gaensbacher de son voyage à Berlin où il va diriger lui-même *le Freischütz*.

La première représentation en eut lieu le 18 juin 1821. Le succès fut complet et Weber dut paraître sur la scène ; « les couronnes, les bouquets pleuvaient de toutes parts, on crut que l'ovation ne finirait jamais ».

Ce ne fut qu'en 1825 que l'on entendit le nouvel opéra à Paris. Il fut donné à l'Odéon sous le titre de *Robin des Bois*.

Malheureusement, l'adaptation de Castil Blaze n'était pas d'une grande fidélité. On y surprit de nombreux changements, des morceaux ajoutés par Castil Blaze et même des fragments de *Preciosa*.

Weber put d'ailleurs juger par lui-même du respect avec lequel sa pièce avait été jouée. Il vint à l'Odéon, pendant l'unique séjour qu'il fit à Paris avant de se rendre, pour la première d'*Obéron*, à Londres, où il devait mourir. Il conçut

une telle indignation en voyant le spectacle dont on lui attribuait la paternité, qu'il crut devoir protester par une lettre publique. A cette attaque, Castil Blaze répondit en prétendant que ses modifications avaient seules assuré le succès de la pièce. *Robin des Bois* fournit, en effet, une brillante carrière, mais rien ne prouve que si le texte de Weber avait été respecté, la faveur du public eût été moins grande.

En 1841 enfin *le Freischütz* fut représenté à l'Opéra, tel que l'auteur l'avait conçu.

Berlioz avait, pour la circonstance, transformé en récitatifs le parlé du poème — et cela avec un tact et un goût parfaits. C'est cette édition qu'a adoptée l'Opéra.

La représentation d'hier soir fut, — si j'en excepte la lenteur excessive de certains mouvements dans l'interprétation vocale et orchestrale, — remarquable.

Le caractère éminemment agreste de certaines scènes, et profondément dramatique de certaines autres, fut, la plupart du temps, parfaitement traduit ; et, si l'œuvre n'eut point cette sorte de poésie intime et simple qui en est un des charmes les plus réels, il ne faut s'en prendre qu'au cadre certainement peu fait pour cette musique.

28 octobre 1905.

INTERPRÉTATIONS FRANÇAISES ET ALLEMANDES

SYMPHONIES DE BEETHOVEN.

En écoutant hier aux Concerts-Lamoureux l'exécution nette, précise, nuancée à souhait, juste de sentiment, exacte de caractère, de la Symphonie en *fa majeur*, de Beethoven ; en me souvenant des belles auditions des neuf symphonies, cet hiver au Châtelet ; en pensant à la perfection que peut atteindre l'orchestre des Concerts du Conservatoire dans l'interprétation de ces chefs-d'œuvre, je me demandais si le public parisien — certaine partie du public, au moins — n'apportait pas quelqu'injuste nonchalance dans sa façon d'apprécier nos orchestres et nos chefs d'orchestre. Sans nier l'intérêt que présente l'interprétation personnelle — parfois jusqu'à l'excès — des kapellmeisters qui nous visitent de temps en temps, je me demandais quelle révélation, au sujet des symphonies de Beethoven, pouvait nous apporter leur présence à la tête de nos orchestres de concert, de quelle utilité elle pouvait être pour l'éducation musicale du public, et si elle représentait quelque chose de plus considérable qu'un louable échange de courtoisie internationale.

Prétendre que les œuvres de Beethoven sont mieux comprises et mieux interprétées en Allemagne qu'à Paris est une erreur

à laquelle on aurait pu renoncer depuis longtemps. On ne nous en laisse ignorer ici ni l'élévation et l'ampleur des idées, ni la profondeur et la puissance de l'expression, ni la beauté de la forme ; et, en dehors de ces choses, je ne vois pas ce qu'on aurait à nous apprendre de plus ?

Certes, on peut relever parfois, à l'occasion des symphonies, quelques excès de vivacité dans les mouvements. Mais ce défaut, qui tient à notre tempérament, n'est-il pas compensé par les qualités de finesse et de charme qui nous appartiennent en propre ?...

6 mars 1905.

JOACHIM.

Je suis heureux de saluer ici un représentant illustre de l'art classique, l'interprète hors pair de Bach et de Beethoven, le célèbre violoniste Joachim.

On se souvient des séances de quatuor qu'avec le concours de ses remarquables partenaires — MM. Halir, Wirth et Haussmann, de Berlin — Joachim a données à Paris, ces deux dernières années. A l'occasion de ces émouvantes soirées, le public ne cessa pas de témoigner un empressement, de manifester un enthousiasme qui devaient toucher le grand artiste et qui l'ont déterminé à nous visiter de nouveau aujourd'hui, en dépit de l'âge dont il porte si vaillamment le poids.

Joachim, en effet, est né le 28 juin 1831, à Kittsee, près de Presbourg (Hongrie).

Son enfance fut celle d'un prodige, puisque déjà à l'âge de sept ans, en 1838, il se faisait applaudir à Budapest. Cependant, c'est à dater de cette époque qu'il reçut, au Conservatoire de Vienne et sous la direction du violoniste Böhm, un véritable enseignement.

Böhm, d'ailleurs, était l'élève de Rode, c'est-à-dire de l'artiste qui représentait avec le plus d'éclat l'école française du violon, alors si extraordinairement brillante. Je dois dire, à l'honneur de Joachim, qu'avec une parfaite bonne grâce il aime à rappeler cette filiation artistique et qu'il se réclame hautement d'une école qui a illustré notre pays.

En possession de la solide virtuosité, de la puissante technique qui caractérisent une part de son talent, Joachim se rendit à Leipzig, en 1844, et y vécut jusqu'en 1849.

C'est là, sous l'influence si haute et bienfaisante de Mendelssohn, c'est dans cette calme et sérieuse atmosphère d'art si particulière à Leipzig, que ses rares facultés se complétèrent ; que ses qualités personnelles de style se développèrent, s'affirmèrent dans le sens le plus noble et le plus élevé ; que sa renommée, si pure de toute compromission, s'établit et qu'il devint — suivant la très juste expression de Hugo Riemann — « le maître qui impressionne et qui instruit ».

Les fonctions de concertmeister qu'il occupa à Weimar, de 1849 à 1854, puis à Hanovre, de 1854 à 1866, n'empêchèrent pas Joachim d'entreprendre, à travers l'Europe, des tournées de concerts où sa réputation atteignit un éclat toujours plus considérable. A Londres, par exemple, il dut prendre l'engagement — qu'il a tenu depuis cinquante ans avec fidélité — de venir donner, chaque année, une série de séances.

Est-ce à une injuste réputation de légèreté, en matière de musique, que Paris doit d'avoir été moins favorablement partagé ? Toujours est-il qu'à part les concerts de ces deux dernières années, qu'à part les mémorables séances de la salle Érard, où nous furent vraiment révélés les admirables quatuors de Schumann, le public parisien n'a pu entendre et applaudir Joachim que trop rarement.

Mais, si Joachim a jamais douté de nous, il sait maintenant que le sens du beau — même lorsque le beau s'entoure d'un peu d'austérité — ne nous est pas fermé. Il sait que Paris a

le culte des grands talents comme il a le culte des grandes œuvres. Il sait tout cela aussi bien et mieux, peut-être, que nous-mêmes qui ne le savons pas toujours, ou qui feignons de l'oublier.

Qui se souvient, par exemple, que dans ces derniers quatuors de Beethoven, où l'art d'interprétation de Joachim et de ses partenaires s'élève au delà de tout ce qu'on peut imaginer, des artistes français, jadis, ont suscité, d'abord à Paris, et puis en Allemagne, un enthousiasme véritable ? Qui se souvient qu'à trois reprises, en 1856, 1859 et 1866, le quatuor composé des violonistes Maurin et Sabbatier, de l'altiste Mas et du violoncelliste Chevillard — le père du chef d'orchestre des Concerts-Lamoureux, — obtint, au delà du Rhin, un immense succès ? que « Cologne, Francfort, Darmstadt, Hanovre, Leipzig et Berlin — ainsi que l'a écrit Fétis — retentirent des éloges et des applaudissements prodigués à l'interprétation la plus parfaite qu'on eût jamais entendue de la musique d'ensemble la plus difficile qui existe » ?

Ce souvenir, du moins, nous rendra-t-il plus attentifs aux efforts que tentent, au milieu de nous, d'autres artistes français bien près d'atteindre, dans le même ordre d'idées, la suprême perfection ?

J'ai dit qu'à Leipzig, vers 1844, Joachim avait reçu, de la part de Mendelssohn, les témoignages d'intérêt les plus affectueux, les plus salutaires, les plus constants.

A la même époque, Schumann était appelé à diriger une classe au Conservatoire de Leipzig. Joachim eut donc, également, le bonheur de connaître l'admirable musicien et la joie d'interpréter ses œuvres avec lui.

Plus tard, à Weimar, c'est dans l'intimité féconde de Liszt qu'il vécut. Mais c'est à Hanovre qu'il se lia de la plus étroite amitié avec Brahms, dont les œuvres l'avaient enthousiasmé, dont il s'institua véritablement le prophète et dont il est resté l'admirateur le plus fidèle et le plus convaincu.

Appelé en 1895, par décret impérial, à la direction du Conservatoire de Berlin, Joachim n'a pas tardé à transformer cet établissement et à lui donner un développement et un éclat qu'il n'avait pas connus jusqu'à ce jour.

C'est là, qu'entouré de zélés et fervents disciples, il goûte maintenant la joie très sereine et très pure d'avoir parcouru une carrière digne et glorieuse entre toutes.

13 mars 1905.

◘

FESTIVAL BEETHOVEN.

La saison musicale qui s'achève aura été marquée par deux manifestations absolument éclatantes en l'honneur de Beethoven. D'abord, ce furent les mémorables soirées Joachim avec le cycle des quatuors, et c'étaient, ces jours-ci, sous la direction de M. Félix Weingartner, les solennelles auditions des symphonies immortelles.

On se rappelle combien furent justement célébrées les soirées Joachim. Les soirées Weingartner méritent un honneur pareil, et j'ajouterai qu'en matière de concerts d'orchestre, elles constituent un événement dont l'importance et le succès sont sans précédents.

Parmi les kappelmeisters qui nous visitent quelquefois, M. Félix Weingartner est certainement, avec M. Mottl, celui qui produit toujours l'impression la plus vive et laisse le souvenir le plus durable.

On ne se lasse pas d'admirer ici sa direction si extraordinairement ferme, souple et simple, sa netteté, sa précision, sa clarté qui n'excluent pas une irrésistible fougue, quand c'est nécessaire. Mais, par-dessus tout, on lui sait gré de la

probité, de la justesse, de l'exactitude de ses interprétations que domine absolument et constamment la pensée de l'auteur ; aucune substitution de caractère, aucune interposition entre l'œuvre et l'auditeur.

Ces qualités essentielles et que M. Weingartner porte à un si haut degré, semblaient se manifester plus particulièrement à l'occasion des symphonies de Beethoven. On devine que sa vaste musicalité, sa haute intelligence et sa sensibilité ont profondément pénétré la vie, le sens, le mystère de ces chefs-d'œuvre et que la traduction qu'il en donne est la plus fidèle, la plus rigoureuse, la plus vraie. Il détermine cette certitude que c'est bien là la formidable pensée beethovenienne, qu'elle est telle et que c'est ainsi qu'elle devrait toujours nous parvenir.

Je n'énumérerai pas tous les accents que M. Weingartner fait si victorieusement ressortir, je ne parlerai pas de ces plénitudes de sonorité qu'il sait si bien amener et si bien maintenir, ni de tant de nuances impossibles à définir par des mots, mille intentions qui intéressent les différentes parties de l'ensemble musical. Je veux cependant signaler l'exemple qu'il donne et qu'on ne saurait, désormais, se refuser à suivre lorsque, dans le trio du Scherzo de la Symphonie en *ut* mineur, il entraîne si vigoureusement les violoncelles et les contrebasses et les contraint à franchir le pas, alors qu'une bienveillante tradition leur avait permis, jusqu'ici, de ralentir sagement l'allure, sans souci de la physionomie du morceau.

Au cours de ces admirables séances, M. Weingartner a voulu faire entendre, indépendamment des neuf Symphonies, un Concerto de piano et un Concerto de violon. Il est tout à fait certain que le choix des deux artistes dont il s'est assuré le concours à cette occasion, ne doit rien au hasard. On imaginerait difficilement, en effet une plus étroite parenté de talent, une plus frappante similitude dans la façon de comprendre et d'interpréter Beethoven que celle qui devait réunir tout natu-

rellement dans cette circonstance glorieuse, M. Edouard Risler, M. Lucien Capet et M. Félix Weingartner.

Le public l'a bien compris et en a témoigné par les plus enthousiastes acclamations.

13 mai 1905.

◘

REPRÉSENTATIONS WAGNÉRIENNES.

Le public parisien a suivi avec une curiosité et un intérêt très sympathiques les représentations allemandes d'opéras de Richard Wagner qui se sont succédé au Théâtre des Champs-Elysées jusqu'à la fin du mois dernier. Le succès de ces représentations, organisées par la Boston Opera Company, fut considérable. Cependant tout n'y avait pas été parfait et la valeur de l'interprétation varia non seulement entre *Tristan, les Maîtres Chanteurs* et *Parsifal,* mais encore entre les divers éléments que réunissait chacun de ces ouvrages. Tantôt c'est la direction de l'orchestre qui fut insuffisante, tantôt c'est l'orchestre lui-même qui témoigna d'une préparation hâtive et incomplète ; les chœurs qui, le plus souvent, se montrèrent excellents au point de nous faire regretter de n'en pas posséder de pareils à Paris, parfois manquèrent de cohésion, de décision et de justesse ; et si les décors, les costumes, la mise en scène de *Tristan* et des *Maîtres Chanteurs*, par l'exactitude, par la couleur, par le mouvement, procédaient d'un art véritable, ceux de *Parsifal* mirent notre goût à une dure épreuve. D'autre part, des interprètes de talent incontestable, mais de provenance diverse et que le hasard semble avoir réunis, ne suffirent pas à donner à ces représentations le caractère d'unité nécessaire.

Cependant bien qu'on ne puisse tenir ces représentations

pour des modèles, elles portaient assez vivement l'empreinte originelle pour que, parmi les auditeurs, ceux qui n'ont pas eu l'occasion d'assister aux fêtes wagnériennes de Bayreuth ou de Munich, ou simplement d'entendre du Wagner dans un théâtre d'Allemagne, n'en aient pas été frappés et ne soient convaincus qu'ils savent désormais, de l'œuvre de Wagner, quelque chose de plus, essentiellement différent de ce qu'ils en savaient déjà.

Entre l'interprétation allemande et l'interprétation française des drames wagnériens s'élève tout d'abord une question ethnique qu'aggrave singulièrement la difficulté — je dirai même la presque impossibilité — de traduire exactement en français ce qui a été pensé et écrit en allemand, si l'on tient compte du lien qui unit ici, plus étroitement que jamais, la pensée et les mots à la musique. Si des scénarios tels que celui de *Fidelio*, par exemple, ou de *Freischütz* n'impressionnent que faiblement le public français, ce n'est pas uniquement parce que notre tempérament se satisfait mal de sentiments simples et naïfs ; c'est aussi, sans doute, parce qu'en passant d'une langue dans l'autre les textes poétiques perdent la plus grande partie de leur caractère foncier et de leur expression véritable. D'ailleurs, les ouvrages allemands ne sont pas les seuls qui aient souffert, ou qui aient à souffrir des méfaits de la traduction. Voici un chef-d'œuvre français, *le Barbier de Séville*, qui, traduit en italien, inspira à Rossini un chef-d'œuvre italien. Écoutez successivement *Il Barbiere di Siviglia* et *le Barbier de Séville*, et dites si la traduction française, qui n'est cependant qu'un retour vers le texte original, n'enlève pas à la musique de Rossini, une très sensible part de sa grâce, de son esprit, de sa légèreté ?

En ce qui concerne les drames de Wagner, le mal est autrement grave. Pour en juger il faut avant tout admettre — et ce n'est pas absolument facile — que, dans ces drames, la musique n'est qu'une participation ; et lorsque l'on vient

d'entendre, par exemple, *Parsifal*, et qu'on se sent bouleversé par cette musique d'une grandeur, d'une nouveauté, d'une puissance miraculeuses, il faut se souvenir que Wagner fut d'abord poète dramatique et qu'il ne se prit à apprendre la musique que lorsqu'il la jugea nécessaire à la complète expression de sa pensée, à la réalisation totale de ses vastes conceptions ; c'est-à-dire que le prodigieux auteur de tant de prodigieux chefs-d'œuvre, que l'artiste qui a porté à un tel sommet l'art musical et en a, à ce point, élargi le domaine, n'est devenu musicien que par « conséquence ». Et il faut aussi se souvenir que Wagner a voulu créer un art « allemand ».

De certains propos qu'on rapporte de lui et qui datent de sa jeunesse, on peut conclure que ce projet le hanta de bonne heure. Voici, notamment, les paroles que lui attribue M. Teodor de Wyzewa dans son beau livre *Beethoven-Wagner* : « Quand on m'apprenait à l'école l'histoire de la Saxe et de l'Allemagne, je ne parvenais pas à m'intéresser à ces misérables choses ; quand j'ai connu la musique de Weber, alors seulement j'ai senti ce que c'était d'être Allemand. » Cet art allemand, Wagner l'a édifié par ses drames, par les sujets et les idées qu'il y a traités, par les développements qu'il leur a donnés, plus encore que par sa musique qui, bien qu'elle soit née de chaque poème et, dans chaque poème, de chaque pensée et de chaque mot, parle cependant un langage universel. Mais, c'est précisément cette intime association, cette servitude de la musique envers le texte poétique — sans parler des difficultés spéciales et des obscurités que ce texte présente parfois, — qui défient toute traduction rigoureuse ; à moins que, pour éviter de détruire le sens d'une phrase musicale, ou la valeur toujours importante d'un accent, on ne se résigne à contortionner notre belle et claire langue.

La traduction constitue donc, dans l'interprétation française des drames de Wagner, une imperfection grave dont il est impossible de ne pas souffrir. D'autre part, s'il faut faire gloire

à nos artistes d'avoir su pénétrer le caractère des drames wagnériens avec tant d'intelligence et de les interpréter avec tant de sensibilité et de conviction, on ne saurait oublier qu'à cet égard les artistes allemands ont sur eux un avantage naturel : c'est que les héros, fabuleux ou historiques, que Wagner fait mouvoir dans ses drames ont peuplé depuis l'enfance leur imagination, et que, lorsqu'ils ont à exprimer les sentiments dont Wagner anima ces héros, ils les expriment comme ils les ont compris, avec une âme et un cœur allemands. Aussi parviennent-ils à traduire de façon très directe, non seulement la grandeur, le sens profond, l'expression passionnée que contiennent la plupart des œuvres de Wagner, mais encore le caractère familier qu'on y rencontre parfois : par exemple la gaieté, la bonhomie, l'intimité populaire, — si j'ose dire, — qui se manifestent dans *les Maîtres Chanteurs* et dont les représentations françaises ne donnent pas une idée absolument exacte.

On sait avec quelle énergie et avec quelle minutie Wagner imposa ses intentions au point de vue de la mise en scène. Ces intentions sont suivies aujourd'hui en Allemagne aussi scrupuleusement que jamais. On pourrait dire même qu'elles sont quelquefois dépassées, au point que certains jeux de scène, fort puérils déjà, deviennent tout à fait ridicules.

Le tact de nos artistes ne les garantit pas seulement contre de telles exagérations ; il parvient encore à atténuer, jusqu'à nous les rendre acceptables, ces jeux de scène si étrangers à notre goût et à nos habitudes.

Pour rétablir enfin l'équilibre entre la valeur des représentations allemandes et des représentations françaises, il faut se souvenir des mérites que présentent celles-ci au point de vue musical et plus particulièrement au point de vue du chant. On a dit souvent — on le disait surtout aux temps lointains du fanatisme wagnérien — que des qualités vocales trop développées nuisaient à l'interprétation des personnages de Wagner

et qu'une déclamation même approximative par rapport à la ligne mélodique leur était préférable. On a fort heureusement changé d'avis. Déclamer ces rôles est bien ; les déclamer et, en même temps, les chanter avec de belles voix, les chanter juste et expressivement, est encore mieux. Or, ce sont là des conditions que nous sommes assurés de rencontrer chez nous au moins autant qu'en Allemagne ; il m'est agréable de conclure sur cette constatation.

19 juillet 1914.

TABLE DES MATIÈRES

ACHEVÉ D'IMPRIMER
POUR LES ÉDITIONS RIEDER
PAR F. PAILLART A ABBEVILLE
EN JUIN 1930

